ديوان الأعشى الكبير

ميمون بن قيس

شرح وتعليق

الدكتور م. محمد حسين

أستاذ الأدب العربي المساعد بجامعة فاروق

الناشر

مكتبة الآداب بالجماميز ت ٤٢٧٧٧

المطبعة النموذجية

٦ سكة الشابورية بالحلمية الجديدة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمه

هذا هو ديوان الأعشى أبى بصير ميمون بن قيس بن جندل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن على بن بكر بن وائل. وترجع صلتى به إلى سنة ١٩٣٤، حين كنت طالباً فى قسم اللغة العربية بجامعة فؤاد، فكلفت بكتابة بحث عنه، فيما يكلف به الطلبة من بحوث. فلما تخرجت فى الكلية اخترته موضوعاً لرسالة تقدمت بها فى سنة ١٩٤٠ للحصول على درجة الماجستير، بإشراف أستاذى الدكتور طه حسين بك، فكان لتوجيهه أثر كبير فى تقريب الشاعر من نفسى وفى اتخاذ العصر الجاهلى ميداناً لدراستى المستقبلة. وقد تبينت وقتذاك أن طبعة الديوان الأوروبية — على ما بذل فى إخراجها من جهد كبير — لا تسلم من بعض وجوه النقص. ولم تزل فكرة طبع الديوان من جديد تراودنى منذ ذلك الحين، حتى يسر الله بإنجازها فى هذا العام، بعد عمل اتصل ثلاث سنوات.

والأعشى فى اللغة هو الذى لا يبصر فى الليل و يبصر فى النهار. وقد فسره بعض اللغويين بسوء البصر، وفسره بعضهم بالعمى. ولكن التفسير الأول هو أشهرها.

والملقبون بهذا اللقب من الشعراء كثير، أحصى منهم الآمدى فى «المؤتلف والمختلف» سبعة عشر شاعرا بين جاهلى وإسلامى. وهم يميزون بينهم بنسبتهم لقبائلهم، فيقولون أعشى همدان وأعشى باهلة وأعشى تغلب وهكذا. وأشهر هؤلاء جميعاً شاعرنا أعشى بنى قيس بن ثعلبة. فقد كان أحد الذين اختلف فيهم قدماء النقاد، ففضله بعضهم على سائر شعراء الجاهلية. وكانوا يسمونه «صَنَّاجَة العرَب» لجودة شعره، ولما له فى الآذان من دوى ورنين، حتى ليخيل لسامعه أنه ينشَدُ على جَرْس الصَّنْجْ.

وقد نشر المستشرق الألمانى رودلف جاير Rudolf Gayer هذا الديوان للمرة الأولى سنة ١٩٢٨. نشره عن ست نسخ، هى كل ما أمكن جمعه من النسخ المخطوطة للديوان [1]. واستعان بعد ذلك بعدد ضخم من الكتب العربية بلغ فى مجموعه خمسمائة وتسعة وستين مؤلفاً، استخرج منها جميعاً كل ماروى للأعشى من شعر، وأثبت فى الملحقات رواية كل بيت من أبيات الديوان، جاء ذكره فى واحد من هذه الكتب، مع قراءات النسخ المختلفة.

والواقع أن مجهود الناشر فى الديوان يعتبر مثالا للدقة وللأمانة العلمية وللجلد على العمل الطويل الذى اتصل فى خدمة هذا الكتاب أربعين عاماً. وقد اعتمدت على هذا المجهود القيم فى طبعتى هذه، فبدأت عملى من حيث انتهى جاير. ولذلك كان من حق هذا المستشرق على أن أعتبر عملى فى الديوان إتماما لمجهوده المضنى، وثمرة لعمله المتصل الدءوب

وقد ختم جاير ديوان الأعشى - كما جاء فى رواية ثعلب - بجمع ماعثر عليه مفرقاً فى الكتب مما نسب إلى الشاعر من شعر

(١) وهى نسخة من مكتبة الاسكوريال — وعليها كان جل اعتماده — وأخرى من دار الكتب المصرية، وثالثة من ستراسبورج، ورابعة من زاخو — والنسختان الأخيرتان منقولتان عن نسخة القاهرة — وخامسة من ليون، وسادسة من باريس.

وأكثره أبيات متفرقة ، نسقها وحاول أن يلائم بينها بضم مايتفق فى البحر والروى .

على أن كثيراً من هذه الأبيات واضح الخطأ فى نسبته لأعشى قيس ، مثل القطعة (١٢١) :

تطرد القُرَّ بحَرٍّ صادق   وعَكِيكَ القَيْظِ إن جاء بقُرّْ

فهو لطرفة من قصيدته :

أصحوتَ اليوم أم شاقتك هِرّْ   ومن الحب جنون مُسْتَعِرْ

والقطعة (١٢٢) :

كأن المُدَامَ وصوبَ الغمام   وريحَ الخزامى ونَشْرَ القُطُرْ

فهى لامرئ القيس من قصيدته :

أحارِ بْنَ عَمْرٍو كأنى خَمِرْ   وَيَعْدُو عَلَى المَرْءِ ما يأْتَمِرْ

والقطعة (١٢٩) :

خَفَّ القطينُ فراحوا منكَ أو بَكَرُوا   وأزعجتهم نوًى فى صَرْفِها غِيَرُ

فهو أول رائية الأخطل المشهورة .

والقطعة (١٦٢) :

وَلَجَّ بكَ الهجرانُ حتى كأنما   ترى الموتَ فى البيت الذى كُنْتَ تَعْرِفُ

فهى البيت الثانى من فائية الفرزدق :

عَزَفْتَ بأعْشاشٍ وما كِدْتَ تَعْزِفُ   وأنكرتَ من حَدْرَاء ما كنتَ تعرف

وبعض هذه القطع واضح الخطأ فى نسبته للشاعر، مثل القطعة (١٣٥) التى يشير فيها الشاعر إلى عثمان ومروان . ومعظمها رواية محرفة لأبيات فى الديوان ، مثل القطع ٨٤ ، ٨٥ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٧٠ ، ١٧٨ ، ١٨١ ، ١٩٢ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥

من أجل ذلك ضربت صفحا عن هذا القسم من ملحقات الديوان ، ولم ألتفت إليه . وحصرت عملى فى تقويم نص الديوان ـ كما رواه ثعلب ـ وتيسير الانتفاع به .

أما النص فقد كانت الأخطاء فيه كثيرة فى الجزء الأخير . ويرجع ذلك لأسباب كثيرة ، منها ما أشار إليه جاير من قدم الخط وصعوبة قراءته فى نسخة الإسكوريال ، وما أصابه من العطب نتيجة الحريق والبلل . وقد زاد مهمته صعوبة إهمال الناسخ ورداءة خطه من آثار الملل أو التعب قرب نهاية المخطوط . ومنها إصابة هذا المستشرق الجليل بشلل فى جانب جسمه الأيمن أثناء نشر الديوان . والعجيب حقاً أن هذا المصاب الخطير لم يصرف الرجل الكبير عن المضى فى عمله ، مستعينا ببعض أصدقائه وتلاميذه . يضاف إلى ذلك أن الشرح الذى يصحب النص فى مخطوط الاسكوريال ، فيساعد على فهمه وتقويمه ، كان يقل بالتدريج ، حتى خلت القصائد الأخيرة منه خلوا تاماً .

وقد أعتمدت فى تقويم النص على ملحقات الناشر ، التى أثبت فيها خلافات النسخ ورواية الأبيات كما جاءت فى كتب اللغة والنحو والأدب . ولم أسمح لنفسى بالخروج عن هذه الروايات إلا حين يبدو التصحيف واضحاً .

مثل البيت (٤) من القصيدة (٢٦) :

كأنك لم تشهد قرابين جمة تَغيثُ ضِيَاعٌ فيهم وعواسل

فقد كان التصحيف واضحاً فى الشطر الأخير وصوابه (تَعِيثُ ضِبَاعٌ) .

ومنها البيت (١١) من القصيدة (٣١) :

تشكَّى إلىَّ فلم أشكها مَنَاسِمَ تُرْمى وخُفًّا رهيصا

وصوابه (مَنَاسِمَ تَدْمَى) .

ومنها البيت (٥٥) من القصيدة (٣٦) :

ولقد أمنح من عاديته كُلَّمَا يَحْسِمْنَ من ذاء الكَشَحْ

وصوابه (كُلَّ مَا يَحْسِمُ)

ومنها البيت (٣) من القصيدة (٤٩) .

تراهمُ غيرَ أثباط بِمَزْرَعَةٍ توابع للحيم حيثما ذهبوا

وصوابه (غير أثباط بِمَذْرَعَةٍ)

ومنها البيت (٩) من القصيدة (٥٦)

فغَبُّوا نحونا لجبا بهذا السهلَ والأكما

وصوابه (يَهُدُّ السهلَ والأكما) .

والبيت (٢٦) من هذه القصيدة .

بمثلهم غداة الرَّوْحِ يجلو العز والكرما

وصوابه (غداة الرَّوْعِ)

ومنها البيت (٦) من القصيدة (٦٠) :

ولو أنَّ مَا أسرقتمُ فى ذِمَائِنَا لدى قُرْبٍ قدوكُدَتْ وَأُنَى لَهَا

وصوابه (. . . فى دِمَائِنَا . . . قد وُكِّرَتْ . . .)

ومنها البيت (٧) من القصيدة (٦٣) جاء فى طبعة جاير (سَهرَتْ بالعشاء) وصوابه (سَمَرَتْ) . والبيت (٩) منها جاءت قافيته (مَصْدُوفِ) وصوابها (مَسْدُوفِ) . والبيت (٢٥) منها ، كان (غيرِ الصَّدِيف) ، فصححتها (غَيْرَ الصَّرِيفِ) . والبيت (٢٦) منها ، كان (ذَاهِبَاتٌ) ، فصححته (ذَاهِبَابٍ) . والبيت (١٦) من القصيدة (٦٥) . كان فيه (القَنْقَرِيَّةُ) ، فصححتها (العَبْقَرِيَّةُ) . والبيت (٣) منها ، كانت قافيته (كَبُودُ) ،وصوابها (كَنُودُ) . والبيت(١٨) منها ، فيه (آجزَأَلَتْ)

وصوابه (أَحزَأَلَّتْ) . والبيت (٢٧) منها ، فيه (والسَّدَلُ الفَرِيدُ) ، وصوابه (والسَّدِلُ القَرِيدُ) والبيت . (٣٧) منها ، رسم الشطر الأول منه هكذا (. . . حانكِ لَوْ سَأَلْتِ قُتَيلَ عَنا) وهو (فَإِنَّكِ لَوْ سَأَلْتِ قُتَيلَ عَنَّا) ، ولم يسقط من الشعر شيء كما توهم النقط . والبيت (١) من القصيدة (٦٧) ، جاء فى النسخة الأوروبية :

وَإِذَا أَتَيْتَ مُغْنِيًا فِى دَارِهَا   أَلْفَيْتَ أَهْلَ نَدًى هُنَاكَ خَبِير

وصوابه (. . . مُعْتَفِيًا . . . . وَخِيرِ) :

هذه أمثلة لما قومته اعتمادا على المعنى ، مما بدا التصحيف والتحريف فيه واضحا . ولا أرى داعياً للاستقصاء والإحصاء ، فانما قصدت إلى التمثيل ، لا الغض من جهد جابر ، الذى هو موضع إعجابى الشديد . أما الذى اعتمدت فيه على ملاحق الديوان فهو كثير لا داعى للإشارة إليه . وقد كان عملى فيه ترجيح رواية على أخرى ، حين يبدو فساد الرواية المثبتة فى النص أو مجانبها للصواب .

ويكثر أمثال هذا التحريف فى النصف الثانى من الديوان ، ابتداء من القصيدة (٣٨) . ولكنها تزيد فى آخر الديوان ، وخاصة حين يقل الشرح أو ينعدم إلى درجة المسخ والتشويه ، بحيث يتعذر فهم النص فى عدد كبير من الأبيات ، ابتداء من القصيدة (٦٠) حتى نهاية الديوان .

أما ما هدفت إليه من تيسير الانتفاع بالديوان ، فقد كان جهدى فيه محصورا فيما يلى :

(أولا) مراجعة الشرح ، وتعقب ما فات الشارح منه[1] . ويقل الشرح – كما أشرت – فى النصف الثانى من الديوان حتى ينعدم تماما فى القصائد الأخيرة .

(ثانيا) التقديم للقصائد بالتعريف للأعلام والأحداث التى تشير إليها ، مع بعض الملاحظات العامة عليها ، والإشارة فى صدر كل قصيدة إلى بحرها .

(ثالثا) تقريب الشعر إلى القارئ بتقديم نثر كامل للقصائد يقابل النص الشعرى . وهذا النثر يشبه أن يكون ترجمة للنص القديم إلى لغة حديثة ، تقرب الدارس منه وتنير أمامه الطريق . فقد بدا لى أن الصعوبة فى ممارسة النصوص القديمة لا تقف عند غرابة الألفاظ والتراكيب . ولكن جزءاً كبيراً منها يرجع إلى طريقة تصور هؤلاء الشعراء القدماء للأشياء . فمن الواضح أنها تختلف اختلافاً كاملا عن طريقة تصورنا لها ، لاختلاف البيئة زماناً ومكانا ، ولتغير القيم الأخلاقية والاجتماعية تبعا لذلك . ولهذا كان شرح المفردات والأساليب وحده لا يكفى لفهم الشعر وتذوقه . هذا إلى أن بعض الدارسين قد لا يعنيهم الشعر نفسه من ناحيته البلاغية والفنية ، إذا كان قصدهم إلى الدراسات التاريخية أو الاجتماعية . وأمثال هؤلاء يستطيعون الاستغناء عن النص بالترجمة النثرية .

وقد حرصت فى نثرى لهذا الشعر على أن أحتفظ ما استطعت بجوه و بتأثيره ، فجربت فى هذا السبيل كثيراً من الأساليب . حاولت أن أحتفظ فى النثر بقافية الشعر ووحدة البيت ، كما فعلت فى القصيدة (١) . ولكنى رأيت أن التقيد بالقافية يحد من حريتى فى الشرح والتوضيح ، فغيرت القافية كلما استعصى على المضى فيها ، كما فعلت فى القصيدة (٢) .

---

(١) وقد أثبت الناشر فى مقدمته أن هذا الشرح ليس لثعلب ، وأن عمل ثعلب فى الديوان لم يتجاوز رواية النص ، لأنه لاحظ أن الشرح لا يتمشى مع النص فى بعض الأحيان . ولذلك رجح عنده أن يكون هذا الشرح منقولا عن نسخة أخرى من غير رواية ثعلب .

ولكنى تبينت مع ذلك أن الصعوبة لا تزال قائمة ، وأن مثل هذا النثر على قربه من اللغة الشعرية فى التنغيم لا يؤدى الفائدة المرجوة منه ، بتقريب هذا الشعر من المعاصرين وإعانتهم على تذوقه . ولذلك حاولت محاولتى الثالثة بتقديم النثر فى شكل مجموعات، تصور كل مجموعة منها عددا من الأبيات المترابطة المعنى . ورأيت أن هذه الطريقة تسمح لى بإبراز مواطن الجمال ولفت القارئ إلى دلالات بعض الأبيات . وقد فعلت ذلك فى القصائد (٣ — ١١) . ولكنى عدت آخر الأمر إلى الاحتفاظ فى نثرى بوحدة البيت ، مع الإبقاء على طريقتى السابقة فى إبراز الصلات بين الأبيات ، والتنبيه إلى تنقل الشاعر بين مختلف الأغراض ودلالات هذا الانتقال .

وتركت كل هذه المحاولات، فلم أعد إليها لتوحيد شكلها وردها إلى نمط واحد ، فقد ظللت حتى الآن متردداً فى التفضيل بينها وفى ترجيح أحدى هذه الأساليب على الأساليب الأخرى ، لأن لكل منها مزيته . فعرضتها كما هى ، وتركت الحكم فى المفاضلة بينها للقارئ .

(رابعاً) ووضعت فى آخر الديوان فهارس للمفردات اللغوية وللأعلام والأماكن والأغراض والمعانى ، لتيسير الانتفاع الكامل بالنص الشعرى . كما وضعت جدولا لتصحيفات النسخة الأوروبية ، ولما بينها وبين هذه النسخة من مخالفة ، حتى لا أفرض فهمى على القارئ .

* * *

وقد ساعدنى فى إخراج هذا الكتاب جماعة من الأصدقاء فتفضل الأستاذ شوقى أمين بمعاونتى فى مراجعة مسودات الطبع ، وأسدى إلى كثيراً من الآراء النافعة التى اقتنعت بكثير منها وأخذت به . وتفضل الزميل الأستاذ محمد أبو الفرج المعيد بقسم اللغة العربية فى جامعة فاروق بوضع الفهارس اللغوية للديوان ، كما تفضل محمد افندى عبد اللطيف الشويمى الطالب بليسانس الآداب بوضع فهارس الأعلام والأماكن والقبائل والأيام . وتفضلت الآنسة عزة كرارة ، المتخرجة فى قسم اللغة الانجليزية بجامعة فاروق ، بترجمة المقدمة الألمانية للمستشرق جاير فى الطبعة الأوربية . فإلى هؤلاء جميعاً أقدم شكرى الخالص .

وأخيرا ، فقد يكون من المفيد أن أضع بين يدى القارئ ترجمة لمقدمة جاير فى الطبعة الأوربية للديوان . فهى — على ما فيها من نفع — درس خلقى رفيع فى إنكار الذات ، والتفانى فى خدمة العلم ، وحمل أمانته حتى الموت .

رمل الاسكندرية ١٠ فبراير سنة ١٩٥٠

محمد حسين

مقدمة الطبعة الأوروبية لديوان الأعشى

لرودلف جاير

تمكنت فى نفسى فكرة نشر أشعار الأعشى ميمون منذ أكثر من أربعين عاماً . فبدأت وقتئذ فى جمع كل مايتعلق به، واستحضرت نسخاً من مخطوطات ديوانه فى ليدن والقاهرة . ولكننى حين علمت أن ثوربيك Thorbecke يستعد لنشر هذا الديوان ، وأنه فوق ذلك يمتلك صورة للمخطوط الإسكوريالى ، حين علمت بذلك وضعت كل ماجمعت تحت تصرفه . فأخذ بعضه، ثم طلب منى ماجمعته من أساس البلاغة للزمخشرى ، فأرسلته إليه . وهو يكون الآن جزءاً من مخلفاته فى هذا الموضوع . ولكنه توفى للأسف بعد ذلك ، قبل أن يتخطى المرحلة الأولى من أبحاثه ، وقبل تكملة مجموعته .

وفى ١٧ فبراير سنة ١٨٩٠ أرسل إلى أوجست موللر August Muller من كونجزبرج خطاباً ، يعرض على فيه إتمام مابدأه ثوربيك من ديوان الأعشى ، إذ أخذ على عاتقه مهمة إصداره بمعاونة سوكين Socin بعد أن عين خلفاً لثوربيك فى هل Halle ، فقلبت عرضه . ثم أحال على رئيس الجمعية الشرقية والألمانية المجموعات المتعلقة بالأعشى والمجموعتين اللتين تعرفان فى مكتبة الجمعية بـ Ms.Th- A.30 ، بعد مشورة موللر وموافقة أرملة ثوربيك ، وبذلك أصبح فى حيازتى المخطوط الاسكوريالى ، الذى هو أساس الجزء الأكبر من هذا الكتاب . وسيأتى الكلام عنه بإسهاب . كما أصبحت فى حيازتى مخطوطات ثوربيك الموجودة بالملزمة الثانية ، وهى تتكون من ٣٦٦ صفحة ، وأكثرها أوراق منفصلة فى حجم الفلسكاب duodez.quart.Oktav . وتكون الأوراق المحصورة بين رقم ٢٧٧ و٣٥٣ كراسة واحدة مجلدة ، فيها مقارنات بين الخطوط فى نسخ باريس وليدن وستراسبورج ، كما تحتوى الصحيفة ٣٥٤ وما بعدها إلى ٣٦٦ على معلومات شتى عن خطوط أخرى . أما الأوراق المنفصلة من ١ إلى ٢٦ ، ومن ١٧١ إلى ٢٧٦ ، فتحتوى على ملاحظات متباينة غير مرتبة . وتحتوى الصحائف من رقم ٢٧ إلى ٢٧٠ على ملاحظات أخرى وبيانات ، قد رتبت ترتيباً أبجدياً حسب قوافى الأبيات . كما أن الجلدة الخارجية للكراسة التى سبق ذكرها ، والتى استعملت بعد انفصالها كغطاء للمجموعة كلها ، تحمل كذلك بعض الملاحظات . وقد كانت جميع هذه الملاحظات توافق فى أغلب الأحيان آرائى الشخصية ، ولكنى مع ذلك سررت ، لأنها أتاحت لى فرصة مراجعة مجموعتى وتمحيصها . ومن الواضح أننى توسعت فى أبحاثى خلال السنوات السبعة والثلاثين الماضية ، وأضفت إليها كثيراً من الزيادات . وقد اجتمع لى من البحث عن آثار الأعشى فى مختلف المصادر قدر لابأس به، وظهر لى المركز العظيم الذى يتمتع به هذا الشاعر فى جميع العصور بين العلماء ، فمركزه كشاعر يأتى بعد امرىء القيس مباشرة .

يضاف إلى كل ذلك أن مجموعة من زملائى وضعوا تحت تصرفى كل ماجمعوه عن الأعشى ، كما أنهم أرسلوا إلى مجلدات مكتوبة باليد من مقتطفات صعب على الحصول عليها .

وقد كانت الصعوبة الكبرى التى اعترضتنى ناتجة عن رداءة حالة المخطوط الإسكوريالى العظيم القيمة ، مما وقف عقبة فى سبيل قراءته . وقد تولانى اليأس مراراً بعد ماعانيت فى سبيل قراءته ، فقررت — كمحاولة أخيرة — أن آخذ بعض القصائد

المنفردة من المخطوط الاسكوريالى — وكان لدى منها مايكفى — وأن أقارنها بقصائد أخرى فى نفس المعنى من أشعار الأعشى الأخرى . ثم إننى حاولت ، بفحص الشرح والتوضيح المرافقين للشعر فى نفس المخطوط وفى مخطوطات أخرى ، أن أفهم طريقة الشاعر فى التعبير . وعلى هذا النحو تكون كتابى « قصيدتان للأعشى — فينا ١٩٠٥ ، ١٩١٩ » . ومع مايبدو لى من النقص فى هذا الكتاب ، فأنا مدين له بالمعلومات الكثيرة التى استفدتها من العمل فيه ، و بأنه كان سبباً فى لفت نظرى إلى عملى الأسامى ، فتشجعت واستأنفته مزوداً بقوى جديدة . وقد كان السير تشارلز لايل Sir Charles Lyall هو السبب فى تحمل هيئة جيب التذكارية E. J. W. Gibb Memorial نفقات الطبع . فبدىء به فى خريف ١٩٢٢ ، ولم يصادف أى تعطيل يذكر ، حتى عندما أصبت بشلل فى جانب جسمى الأيمن أقعدنى حتى اليوم . وأنا أرجو أن لايؤثر هذا المصاب كثيراً فى عملى ، وأن لايترك به آثاراً ملحوظة .

وإنى لأعجز عن شكر جميع من تكاتفوا معى على إتمام هذا العمل الشاق ، فعددهم الكبير يحول دون تسميتهم ، وإن كان أغلبهم قد ذكروا فى فهرس الكتاب . وأحب أن أعبر عن عظيم امتنانى لهيئة جيب التذكارية ، لتحمل نفقات الطبع . كما أننى أدين بالشكر لرئيس جمعية الشرق الألمانية ، الذى سمح بإبقاء مخلفات ثوربيك لدى لمدة تقرب من أربعين سنة . كما أننى أشكر من أعماق قلبى جميع أصدقائى وتلاميذى الذين ساعدونى فى هذا العمل الشاق بمختلف الوسائل ، وخصوصا الأستاذ الدكتور براو Braw ، الذى أعاننى أنا المقعد بكل ماأوتى من قوة ، والأستاذ الدكتور كوفالسكى Kowalski فى كراكاو Krakau ، الذى راجع النص العربى وأضاف إليه نصائح عملية مفيدة ؛ وكذلك السيد كرنكو Herr Krenkow فى بكنهام Beckenham ، الذى لم يدخر وسعاً فى أن يمنحنى من قراءاته المتعمقة آراء جديدة ، والأستاذ بيفان Bevan من كمبردج Cambridge ، الذى أمدنى بمقترحات جليلة لإصلاح النص الشعرى وتفسيره . فإلى هؤلاء أتقدم مرة ثانية بوافر الشكر ، كما أذكر بالخير مرة أخرى دار هلتزهاوزن للطبع Holzhausen ، التى أتمت عملها بكل عناية ودقة .

ر . جاير R. Gayer

« حاشـــية »

وصلنى فى يوم ٢٤ يناير سنة ١٩٢٨ ، ومجلدى لم يخرج بعد من المطبعة ، خطاب من ميمون عبدالعزيز ، القارىء العربى بالجامعة الإسلامية بأليجرا Aligarh (U.P. India) ، يعرفنى فيه بأنه فى أواخر ديسمبر سنة ١٩٢٧ وجد فى مكتبة المدينة . برامبور Rampur مخطوطاً غير مضبوط بالشكل ، يحتوى على ٣٣ قصيدة للأعشى ، وبأنه سيقارن هذا النص بما جاء فى كتابى وإنى أتمنى أن أخص ملاحظاته فى الطبعة الثانية لكتابى بما تستحقه من التقدير ، وأشكره شكراً صادقاً على صنيعه هذا .

كيفية وضع وإنشاء الكتاب

وضعت تحت تصرفى لهذا المجلد من أشعار ميمون الأعشى الكتب والمخطوطات الآتية :

المخطوط الإسكوريالى : أمكننى استعماله من إحدى الصور الشمسية من مخلفات ثوربيك لدى جمعية الشرق الألمانية . ولقد

ساعدنى على قراءة بعض الأوراق غير الظاهرة الصور التى التقطها ب سانشى P.Sanchez فى الإسكوريال ، والتى وصلتنى عن طريق هيئة جيب التذكارية . ولما كان شرحا كاسيرس Casiris وديرنبورج Derenbourg غير وافيين ، ولا يخلوان من أغلاط ، فقد وجدت نفسى مضطرا إلى الاعتماد — قدر المستطاع — على هذا المخطوط القديم الوافى فى محتوياته ، كى أقدم نسخة دقيقة تعتمد على الشرح السابق ذكره .

ويتكون المخطوط من ١٣٤ ورقة مكتوبة من وجهيها . ويحتوى الوجه الأول والثانى للمخطوط على ١٩ سطرا ، أما الباقى فيتكون من ١٨ سطرا فقط . وعلى ذيل المخطوط الأصلى كتب بين قوسين ( ) بخط يدل على أنه لكاتب أوروبى من القرن الثامن عشر (قد يكون هو كاسيرس) وبأرقام إفرنجية ، تعداد للصفحات يغاير الرقم الصحيح . وقد نتج الخطأ من أن عدد الصفحات فى هذا التعداد — وهو ١٣٩ — قد دخلت فيه أربع صفحات كانت فى مقدمة المخطوط ، ثم سقطت منه الصحيفة رقم ٣١ فلم تلاحظ عند العد . ولم يلاحظ ديرنبورج ذلك ، فنقل الرقم غير الصحيح فى فهرسه . أما انثناء الفرخ فلا يظهر فى الصورة الشمسية لعدم وجود أرقام بكل وجه . ولكن الظاهر أن الأفرخ كانت مطوية خماسيا ، كما هو الحال فى كتب الشرق العربى . وعلاقة الورقة ١٠٨ ب (التى هى فى الواقع ١٠٣ ب . انظر ص ١٧٣ س ١٤) بالقصيدة ١٨ ، التى تقع فى الكراسة السابعة ، تدل على ذلك . لأن هذه القصيدة تقع فى الورقة ٦٨ (التى هى فى الحقيقة ٦٣) ، أى فى الكراسة الخماسية السابعة ، فى حين أنها تصبح فى الكراسة الثامنة إذا كان الطى رباعيا ، وفى السادسة إذا كان الطى سداسيا[1] . وإذا كان مقياس الصورة الشمسية يطابق الأصل ، كان طول الورقة ٢٣٣ مم وعرضها ١٦٢ مم .

ولا يمكن معرفة مادة الورق من الصورة الشمسية ، ولكن من الجائز جدا أن يكون من ورق الخرق (الكُهْنَة) . أما الكتابة ، فقد أصابها ضرر كبير بسبب آثار الحريق ، الذى أدى إلى إخفاء معالم المثلث الأعلى للناحية الخارجية بكل ورقة ، وكذلك الكتابة حتى السطر الرابع من الداخل . ثم إن الماء الذى استعمل فى إخماد النار قد جعل الخط الملاصق للجزء المحروق غير مقروء إلا بصعوبة كبيرة . كما أنه أثر فى بعض المواضع على السطر الأخير من الجزء الأسفل . أما العنوان فقد حفظ من التلف بسبب وجود أوراق فوقه أو جلدة قديمة له . أما الصفحات الست الأخيرة للكراسة ١٤ فكانت فريسة اللهب . وبذلك ضاعت نهاية المخطوط ، وضاع معها إمضاء الكاتب وتاريخ الكتابة .

ويبدأ المخطوط من الصفحة ٥ ب (التى هى فى الحقيقة ١ ب) . وقد وزعت الكتابة على مساحة الصفحة بطريقة تجعل البيت الواحد من الشعر المكتوب بخط كبير يحتل عرض الصفحة كلها (١٣٠ مم) فى مجموعات ثنائية غالبا أو أكثر ، بينما يحتل الشرح المرافق للنص مساحة أصغر عرضها ١١٠ مم بخط أصغر . ونهايات السطور فى الشعر وفى الشرح منسقة تنسيقا دقيقا ، مما أدى إلى تطويل القافية فى الأبيات القصيرة ، حتى تتساوى مع السطور الأخرى ، فى حين أن الكاتب لم يعن بالفصل بين الشطرتين فى الأبيات .

---

(١) الكلام هنا غير مفهوم لى . فالسطر ١٤ من صحيفة ١٧٣ الذي يشير إليه فى الطبعة الاوروبية ، والذى يقع فى ص ١٠٨ فى الاصل . هو نهاية الحديث عن منافرة عامر وعلقمة . وقد كان الطبيعى أن يلى ذلك القصيدة ١٨ (التى تقع فى ص ٦٨ فى الاصل) ، لانها فى تنفير عامر على علقمة ، فالكلام السابق مقدمة لها . ولست أعرف وجه استدلاله بهذه الصلة على أن الورق مطوى طيا خماسيا .

أما الملاحظات التمهيدية لكل قصيدة فقد كتبت بنفس الخط الصغير . والخط الذى كتب به المخطوط هو خط النسخ العربى القديم جدا . وهو يدل على يد متمكنة مبدعة . ولكن شيئا من عدم العناية يظهر قرب نهاية المخطوط ، نتيجة الملل أو التعب . وكذلك يظهر عدم العناية فى الخط الذى كتب به العنوان ، وهو يحمل طابع العصور القديمة جدا ، كما يبدو من ملاحظة العين فى لفظ (صنعة) ، مما جعل خبيرا مثل جروهمان Grohmann يحدد تاريخ المخطوط بالقرن الرابع على الأكثر ، ويفصل وضعه فى القرن الثالث الهجرى . كما أن المخطوط الشعرى والمقدمة والتفسير كلهامشكلة تشكيلا تاما حسب المتفق عليه فى العصور الأولى (فتستعمل مثلا العلامة ‍ ﹸ‍ بدلا من ‍ ، ‍ بدلا من ‍) ، وهنا أيضا دليل على ما لوحظ من أن التشكيل يعطى عناية أقل من النص ذاته ، وهذا ظاهر فى التفسير ، حيث يوضع السكون بدلا من حركة الإعراب . كما يلاحظ وضع التشديد بدلا من قاعدة اللومير(؟) Laumir regeln فتطول غالبا بالميم[1] . وتظهر دقة الكاتب فى أنه يترك الكلمات أو الجمل غير المفهومة لديه بدون تشكيل . ومع هذا فلا يجب أن يظن أن التشكيل غير قابل للطعن فى أغلب الأحيان . ويعرض لنا الشك أيضا حينما يتناول التحريف الحروف المتقاربة فى الرسم ، كالتحريف بين الضاد والظاء وكل هذا دليل قاطع على وجود أصل قديم ، حينما كان رسم الضاد والظاء متقاربان ، فكانا يرسمان هكذا b ، b ، إلى أمثال هذا التحريف . ثم إنه من العسير جدا التمييز فى الحالات الفردية بين الدال والراء والواو .

وعنوان المخطوط موزع كالآتى :

سِفْرٌ فيه شِعْرُ الأَعْشَى و (هو ميمون)
بن قيس بن جَنْدَلٍ
من صَنْعَةِ أَبِى العبَّاسِ أَحْمَدِ بن يَحْيَى
المَنْبُوز بثَعلَب رحِمَه اللهُ
وهو لعلى بن زيد بن محمد بن يعيش الأسطوانى (؟)
وفقه الله وأرشدهُ

ثم . . . .

ثم تصير من بعده رحمه الله لحفيده على بن جعفر بن على بن زيد وفقه الله وحرزه فالشِّرَاء فى العشر الوسط من ذى القعدة عام أحد وعشرين وستميئه .

أما السطر الذى يعود على المالك الثانى فقد كشط أولا ثم محى بعدذلك .

ويحتوى المجلد على ٧٣ قصيدة بالخط الكبير ، من القصيدة رقم ١ إلى ٤٢ ، ومن ٤٧ إلى ٧٦ ، ثم القصيدة ٧٧ إلى البيت ٢٦ منها . (فى حين أن القصائد من ٤٣ إلى ٤٦ كتبت بالخط الصغير) . والذى يدل على أن العناية لم تكن فى إيجاد مادة دقيقة الشكل موحدة المنظر هو التشابه الذى يبدو فى بعض القصائد بتكرار بعض الأبيات ، كالذى نجده بين القصيدتين(٥١=٦١) ، (٦٠ = ٧٢) . وقد ذكر جامع الأشعار فى مقدمة بعض القصائد أسماء الرواة الذين اعتمد عليهم فى نقل تلك القصائد ، أمثال

(١) لا أعرف ماذا يقصد بقاعدة اللومير Laumirregeln .

أبي عمرو بن العلاء فى القصائد ٦ ، ١١ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ٦٦ ، وأبى عبيدة فى القصائد ١ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، وأبى عمرو الشيبانى فى القصيدة ٥٦ . أما فى القصيدة ٢٩ فقد أشار فيها إلى اسم راويتين، وهما أبو عبيدة وأبو عمرو بن العلاء. وهذه الملاحظات مكتوبة بالخط الكبير ، ماعدا الملاحظة المرافقة للقصيدة ٥٥ . أما رواة القصائد الأخرى فلم يشر إليهم جامع الديوان .

والمقدمات التمهيدية والشروح التى ترافق النص الشعرى لقصائد ميمون وافية فى البداية ، وتكثر تدريجياً بدرجة كبيرة. ولكنها تأخذ فى النقصان عند النهاية ، فلا نجد سوى تفسير لبعض المفردات . وكثيراً مانصادف معلومات تاريخية وافية تبعث جدتها على الدهشة ، مثل أسطورة طسم وجديس ، ومنافرة عامر وعلقمة ، ونبأ الحرب بين هراكليوس Heraklios وكسرى أبرويز ، وواقعة ذى قار ، ونحو ذلك . ولا شك أن هذا المخطوط كان يمكن أن يكون كاملا فى نوعه لولا كثرة مافيه من الفجوات . أما عن تشعب معلومات الجامع وسعة اطلاعه فنظهر فى فهرس الرواة المرافق للمخطوط .

ثم إن الشرح لايهتم — كما هو الحال فى معظم شروح الدواوين — بالمفردات والإعراب فقط ، بل يتعداهما إلى معلومات فياضة واسعة نادرة . فكثيراً مايتمثل فى شرحه بأبيات من شعراء كثيرين فيهم من لانعرفه . بل لقد يذكر فى نص الديوان الشعرى رجزاً للأعشى فى بعض الأحيان .

وقد ذكر فى عنوان المخطوط أن أشعار ميمون الأعشى من صنعة ثعلب ، فتوهم كاسيرس وديرنبورج أن التفسير من صنع ثعلب أيضاً . ولقد ظننت أنا هذا فى بادىء الأمر، مما أدى إلى الخطأ فيما ذكرت فى الغلاف الداخلى للكتاب فى الصحيفة رقم ١ . ولكنى لم أكد أتقدم فى عملى بالديوان حتى تبينت أن الشرح لم يكن يرافق النص الشعرى لثعلب . والأسباب التى دفعتنى إلى هذا الرأى جلية إذا درست الملاحظات بدقة . وسأجملها فيما يلى :

١ — كثيراً مايتناول التفسير البيت بقراءة مخالفة لنص ثعلب الشعرى ، فمثلا :

القصيدة (١) ذكر فيها البيت (٣٣) هكذا (آلت طليحا) بينما هى فى التفسير (آضت طليحا) .

» (١٢) نجد فى البيت (٢٠) كلمة (وتَبْطُنُ) .
» (١٦) » » (٤٢) (بأسدخفية وصعاد)
ويدل التفسير فى الموضعين على أنه يتبع نصاً آخر غير نص ثعلب [1] .

» (١٧) فى البيت	(١) نجد (الظهيرة)	بينما يتناول التفسير الكلمة على أنها (الوديقة)				
والبيت	(١١) » (أجرد)	»	»	»	(أحرد)
القصيدة (٢٨) فى البيت	(٣٢) » (دياراً)	»	»	»	(دباراً)
» (٣٢) » »	(٩) » (عانس)	»	»	»	(عابس)
والبيت	(٢٩) » (تلاحق)	»	»	»	(تواهق)
القصيدة (٣٥) فى البيت	(١١) » (مرجماً)	»	»	»	(مرحلا)

(١) لأنه يقول فى الشرح ١ : ٣٣ (... ويروى وتبطن بفتح التاء عن أبى عبيدة) . ويقول فى الموضع الثانى ١٢ : ٢٠ (.. ويروى بأسد خفية وصعاد) ، فهو يفترض فى الحالتين أن رواية الشعر فى النص تخالف هاتين الروايتين ، مع أنهما فى الواقع تتفقان منهما . وهذا يدل على أن الشرح يتناول نصاً مخالفاً لنص ثعلب .

والقصيدة (٣٦)، يشير فيها عند شرح البيت (٣١) إلى (تخنف) مع أن هذه الكلمة لم تذكر فى النص الشعرى . والخلاف بين النص والشرح على هذا النحو كثير جداً .

٢ — كثيراً ما يسير الشرح فى سياق القصائد على نظام مخالف لترتيب نص ثعلب . فنجد فى القصيدة (٢٣) مثلا أن تفسير الأبيات يجيء على هذا الترتيب (٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٨) . ونجد كذلك فى القصيدة (٣٥) أن البيت (٢٣) يأتى بعد البيت (٢٤) . وكذلك يختلف ترتيب الشرح فى القصيدة (٥٣) فى الأبيات (٩ — ١٣) . وفى القصيدة (٣٤) نرى البيت ٤ يشابه ٣ ، مما يدل على أن النص الذى يتناوله الشرح ليس به البيت (٤) [(١)] . ثم إن قصة المنافرة وضعت فى الشرح بين القصيدتين ٣٧ ، ٣٨ مع أنها لا تتصل بهما أدنى اتصال ، وذلك بدلا من جعلها مقدمة للقصيدتين ١٨ ، ١٩ . ومع كل ذلك نرى أنه توجد بعض المطابقة بين التفسير وبين نص ثعلب .

٣ — يلاحظ أن أكثر الرواة وعلماء اللغة الذين ذكروا فى التفسير من البصريين ، مع أن المعروف أن ثعلباً علم من أعلام الكوفيين . وحتى إذا فرضنا أن هذا العالم الكبير لا يتعصب لمذهبه ، فيذكر أسماء رجال لهم منزلتهم فى البصرة ، مثل أبى عمرو ابن العلاء والأصمعى وأبى عبيدة ، تلك الأسماء التى ذكرت مراراً فى التفسير، فإنه ليس من المعقول أن يهمل الإشارة إلى أعلام الكوفة أمثال الفرّاء والكسائى إهمالا كاملا . هذا وليس من السائغ ولا المقبول أن يذكر رئيس المذهب المخالف لمذهبه بمثل هذه الكثرة ، خصوصاً وأن هذا الرئيس (وهو ابن دُرَيْد) يصغره بعشرين عاماً . مع أن اسم ثعلب لم يظهر فى التفسير كله إلا ثلاث مرات فقط (ص ١٢٩ س ٥ ، ١٦٣ : ٢ ، ١٨٨ : ١) وقد ذكر فى هذه المواضع ذكراً عابراً . وفى مقابل ذلك نجد أن الكتاب الوحيد الذى ذكر فيه ثعلب من كتب البصريين هو كتاب العَيْن للّيث .

على أننا إذا نفينا عن ثعلب أى صلة بالتفسير — على ضوء ما قدمناه من قرائن — فستظل أمامنا مهمة البحث عن صاحب هذا التفسير . وليس يسعنا إلا أن نذكر آسفين عجزنا عن حل هذه المشكلة ، لأنه لم يذكر أى اسم مع العنوان ، كما أن نهاية الكتاب قد فقدت . ولكن من الجائز أن يكون صاحبه أحد اللغويين الأندلسيين الذين ارتقوا بعلم اللغة فى الغرب عند أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع (مدارس فلوجل اللغوية ص ٢٥٦ وما بعدها Flugel, Gramm. Schulen) . وربما كان له يد فى المخطوط الإسكوريالى . فالتأليف بين نص ديوان ثعلب وبين التفسير المبنى على رواية البصريين يلائم الاتجاه الأسبانى ، الذى كان يميل إلى جمع المعلومات وتهذيبها . هذا — على ما أرى — هو كل ما يمكن معرفته عن شخصية المفسر . أما عدم موافقة الشرح لنص ثعلب ، والخلاف الذى نجده بينهما فى بعض المواضع ، فهذا ما لا نعلمه . وعلى العموم ، فإن من المرجح جداً أن يكون هناك نص آخر يسير مع التفسير ويلائمه أكثر مما يلائمه نص ثعلب . وقد يبدو لنا أن نتساءل بعد ذلك إن كان من الجائز اعتبار الخط دليلا على التفرقة بين التفسير والنص ، فنعتبر الخط الكبير لثعلب ، والخط الصغير للمفسر . ولكن هذا الفرض لا يلبث أن يضعف حين نلاحظ أن المقدمات مكتوبة بالخط الكبير ، ومعنى ذلك أنها ينبغى أن تكون لثعلب ، وهو ما لا يجوز ، لأن الأسماء التى ذكرت للاستشهاد بها ليست من مذهب ثعلب كما أسلفنا . أما عن النص الشعرى فهو لثعلب لا شك فى ذلك . وكل ما عداه فهو من عمل الشارح (عند ذكر الشعر سأرمز له بحرف E — وهذا فيما عدا الخط الصغير — أما الباقى فسأرمز له بحرف E^k)

(١) يقول فى شرح البيت (٣) فى الطبعة الأوربية (وروى آخر : وأري الغوانى لا يواصلن امرءاً فقد الشباب وقد يصلن الأمردا) مع أن هذا هو البيت (٤) فى نص ثعلب وهذا يدل على أن البيت الرابع غير موجود فى النص الذي يتناوله الشرح .

مخطوط دار الكتب المصرية فى القاهرة (فهرست ٤ / ٢٤٠) : وقد أمكننا استعماله من نسختين قام بنقلهما مصريون ، الأولى منهما فى مكتبة جامعة ستراسبورج تحت الرمز S P 2 ، والثانية فى ساخو . وقد وضعت الأولى تحت تصرفى . ولست أرى داعيا للإطالة فى شرح هذا المخطوط ، فالفهرس مطبوع وفى متناول اليد . على أن الخط لا يكاد يتميز لقدمه . ويحتوى هذا المخطوط على مجموعة من ١٥ قصيدة لرواة غير معروفين . وترتيبها كالآتى حسب أرقامها فى كتابى هذا : ٦ ، ١٥ ، ٥٥ ، ١٢ ، ٧٨ ، ١٧ ، ٣ ، ٤١ ، ٧٩ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ . أما ترتيب الأبيات فى القصائد فيمكن معرفته من الملاحظات المدونة فى ملحقات الديوان . أما القراءة فتتفق غالبا مع ماورد لأبى عبيدة ، ولكنها تخالفه فى بعض الأحيان . ولذلك كان من الصعب البت برأى قاطع فى شخصية الكاتب . والنص غير مضبوط بالشكل . أما مقدمات القصائد فتقتصر على «وقال أيضا» ، كما لا يوجد به شرح أو ملاحظات قصيرة . وسأرمز لهذا المخطوط بحرف C بينما أرمز بـ C[a] لمخطوط ستراسبورج ، وبـ C[b] لمخطوط ساخو.

مخطوط جامعة ليدن (Gr,2023) : لا يختلف هذا المخطوط عن مخطوط القاهرة إلا فى بعض الأخطاء الناتجة عن النقل وقد نقلت عن الأصل سنة ١٢٩٦ بالمدينة . ولم يذكر شيء آخر عن الأصل الذى نقلت عنه . ومحتوياته هى نفس محتويات مخطوط القاهرة . وسأرمز لهذا المخطوط بالحرف L

مخطوط مكتبة باريس (Suppl.Ar2168) وقد استعنت به فى مخطوط ساخو وثوربيك . وتجيء التعليقات فى هذا المخطوط فى نهاية بعض القصائد . وقد طبعتها فى أول ملحقات هذا الكتاب . وعلى العموم ينطبق هذا المخطوط على مخطوطى القاهرة وليدن . وسأرمز له بالحرف P . وتكون مخطوطات القاهرة وليدن و باريس تلك المجموعة التى أسميها بالديوان الصغير لتشابه محتوياتها . ولما كان جامع هذه القصائد الخمسة عشر لم يذكر ، نرى أنفسنا مضطرين إلى الترجيح فيما يتعلق بشخصيته . ولقد ذكر ابن النديم صاحب الفهرست أن جامعى أشعار الأعشى ميمون هم ثعلب (ص ٧٤ ، ١٥٨) ، وأبو بكر بن الأنبارى (ص ٧٥) ، والسكرى (ص ٧٨) ، وأبو عمرو الشيبانى (ص ١٥٨) ، والأصمعى (١٥٨) ، وابن السكيت (ص ١٥٨) ، والطوسى (ص ١٥٨) . وذكر العينى [1] (ج ٢ ص ٢٩٣ س ١٤) أبا القاسم الآمدى . وأشار ابن خير [2] إلى ابن دريد (ط . كودرا ص ٣٩١) . و بين هذه المجموعة من الأسماء لا نجد إلا اسما واحدا يمكننا اعتباره إذا فكرنا فى جامع الديوان الصغير ، وذلك هو الأصمعى ، الذى اشتهر بأمانته فى نقل الأشعار القديمة . ولقد أشار ديروف Dyroff فى كتابه عن تاريخ نقل ديوان زهير ص ١٣ إلى أن من بين الـ ١٨ قصيدة الموجودة فى شرح الأعلم [3] يمكنه التصريح بأن الـ ١٦ قصيدة الأولى فقط هى الصحيحة ، بينما تحتوى مجموعة ثعلب لديوان زهير على ٤٢ قصيدة . لذلك يمكننا أن نظن أن الأصمعى هو جامع الديوان الصغير لشعر الأعشى غير أن القصيدة ٨٢ المشكوك فى صحتها لا يصح أن تلقى تبعتها على عاتق الأصمعى ، لأنها مذكورة فى ذيل المخطوط ، ومن الجائز أن يكون شخص آخر قد أضافها فيما بعد . وتضم هذه المجموعة كذلك فيما تضم القصيدة ١٥ ، وهى تشتمل على بعض الأبيات التى تدل على تبعية قرشية (الأبيات ٣٤ — ٣٩) ، وهذا دليل على أن القصيدة بحالتها الراهنة قديمة جداً ، وعلى أن جامع الديوان الصغير قد وجدها على هذه الحالة فنقلها بأمانة . غير أن أحوال جاهلية العرب ليست واضحة كل الوضوح

---

(١) هو بدر الدين محمود بن أحمد بن موسى بن أحمد العينى (٧٦٢ — ٨٥٥ هـ) كان مؤرخا ومحدثا . وأصله من حلب ، ومولده فى عينتاب ، وإليها نسبته . تنقل بين حلب ومصر ودمشق والقدس . وتوفى فى القاهرة . وأشهر كتبه (عمدة القارى فى شرح البخارى) طبع فى الاستانة سنة ١٣٠٨ فى ١١ جزءا .

(٢) هو محمد بن خير بن عمر من علماء القرن السادس فى الأندلس (٥٠٢ — ٥٧٥ هـ) . كان مقرئا نحويا لغويا أديبا . وكتابه الذى يشير إليه جاير هو فهرست ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة فى ضروب العلم وأنواع المعارف . طبع ضمن المكتبة الأندلسية فى مدريد .

(٣) هو الأعلم الشنتمرى من علماء اللغة الأندلسيين فى القرن الخامس .

الآن . فإذا صادفتنا أبيات، شكوك فى صحتها ضمن قصيدة مقطوع بصحتها ، كان من المجازفة أن نقطع فيها برأى . والأقرب إلى الصواب عندئذ أن يقتصر عملنا على دراستها . ومع كل ذلك فنحن غير واثقين من أن الأصمعى هو حقيقة جامع الديوان الصغير .

وبعد ، فالأبحاث التى قام بها كرنكوف لم توصله إلى مجموعات أخرى لشعر الأعشى ميمون . وعلى ذلك فالمخطوطات الأربع الذى ذكرتها هى أم كتابى هذا .

غير أن المخطوطات الثلاثة (ثعلب ، E^k ، الديوان الصغير) ليست فى حالة جيدة . فالخط الاسكوريالى فى الأولى قديم تصعب قراءته ، والمخطوطة الثانية لا يفهم منها شىء إلا بمساعدة التفسيرات التى تذكر فى بعض الأحيان ، وأما الثالثة فهى غير مضبوطة بالشكل ، ثم هى مع ذلك لا تحتوى إلا على $\frac{1}{8}$ ما فى النسختين الأخريين . لذلك لم اعتمد فى $\frac{7}{8}$ القصائد إلا على المخطوط الاسكوريالى ، الذى يتخلله تفسير لا يطابق سياق الأبيات فى كثير من الأحيان .

وعلى هذا فإنى أجد أن من المستحيل وضع نص واحد لهذا الكتاب . فالفجوات فى نص ثعلب كثيرة ، والتفسير لا يفيد فى هذه الحالة لأنه لشخص آخر . وقد جعلت الأسبقية لنص الديوان الصغير[1] ، حين تتفق القصائد التى يرويها مع القصائد التى فى نص ثعلب ولكنى قدمت E^k عليه حيث كان يوافق نص ثعلب على أنى اضطرت فى حالات كثيرة جداً إلى مراعاة قصائد أخرى منفردة ذكرت فى أجزاء ومجلدات متباينة ، وكان من الواجب فى هذه الحالة أن تطابق إلى حد ما نص ثعلب . والنصوص المروية مختلفة ومتشعبة جداً .

وعلى العموم فنص ثعلب هو الهيكل الأساسى ، فيما عدا الجزء الذى أدخل فيه E^k بعض القصائد التى لم يعرفها (وهى القصائد ٤٣ — ٤٦)[2] ، وفى الجزء الذى انفرد فيه الديوان الصغير برواية قصائد لم تصل إلينا من المخطوط الإسكوريالى[3] .

وسأميز المواضع التى أكملت فى طبع النص العربى بوضعها بين قوسين (   ) إذا كانت قد أخذت من النص التفسيرى ، أما إذا أخذت من مصادر أخرى فسأضعها بين [ ] . وسأرمز بـ < > لما اعتمدت فيه على الظن . وسأشير فى ملاحظاتى بملاحق الديوان إلى المواضع التى أكمل فيها النص من الديوان الصغير ، مبيناً مبلغ تمشية مع نص E . أما الفجوات التى تبقى بعد كل ذلك فسأشير إليها بصف من النقط . وقد فضلت أن أفصل النص الشعرى عن تفسير المخطوط الاسكوريالى تيسيراً للقراءة والفهم . ولقد عثرت أثناء تنقيبى فى المخطوطات والمطبوعات المختلفة على أشعار كثيرة للأعشى لم يذكرها ثعلب أو الديوان الصغير لأسباب مختلفة ، فجمعت هذه القصائد فى ملحق خاص كما جرت عليه العادة فى مثل هذه الأحوال . وهذه القصائد لا تنقص فى كميتها عن النص الشعرى بكثير . على أن كثيراً من الأشعار التى تنسب للأعشى ليست لميمون ، بل هى لشعراء آخرين يشتركون معه فى هذا اللقب ، ولكنهم ينتسبون إلى قبائل أخرى . ولذلك قسمت المقتطفات ، بين ما يرجح أنه للأعشى ميمون ، وما يظن أنه لغيره ، وجعلت هذا الملحق بأقسامه المختلفة ذيلا للديوان ، لعله يفيد القارىء . وقد أثبت البحث الدقيق أن بعض القطع المنسوبة للأعشى هى فى الحقيقة من شعر خاله المسيَّب — وقد كان ميمون روايته — فالخلط فى هذه الحالة قريب غير مستبعد . ولذلك جمعت شعر المسيب ، وضممته إلى ذيل الديوان .

وسوف أشرح القصائد التى جاءت فى الديوان شرحاً أوفى فى كتاب آخر مستقل ، أتناول فيه حياة ميمون وصناعته وشعره وقيمته الفنية ، وأوضح فيه طريقة جمع نص ثعلب ، وأضم إلى كل ذلك فهارس للكلمات وللأعلام وغير ذلك .

(١) يتكون الديوان الصغير كما أشار سابقاً من نسخ القاهرة وليدن وباريس (C,L,P) .

(٢) وهى — كما ذكر عند كلامه على مخطوط الاسكوريال — مكتوبة بخط صغير ، يخالف الخط الكبير الذى كتبت به القصائد الاخرى .

(٣) بمقارنة ما جاء فى كلامه عن مخطوط الاسكوريال ومخطوط القاهرة يتبين أن القصائد التى انفرد بها الديوان الصغير هى القصائد ٧٨ الى ٨٢ ، والجزء الأخير من القصيدة ٧٧ ابتداء من البيت ٢٧ الى نهايتها . وقد أشار فى كلامه عن مخطوط الاسكوريال الى أن الصفحات الستة الأخيرة من الكراسة ١٤ كانت فريسة اللهب

الأعشى

حيـــاته وفنه

فى أطراف هضبة نجد الجنوبية الشرقية – بإزاء مكة – واديان كبيران يمتدان من الشمال إلى الجنوب ، يسمى أحدهما وادى (العِرْض) والآخر وادى (قُرَّان) ، تجرى فيهما الغدران وتفيض العيون ، فتنتشر السائمة فى المراعى المنبسطة ، و يكثر النخيل. ومن هذين الواديين يتكون الإقليم المعروف باليمامة ، يفصله عن الخليج الفارسى أرض البحرين مسيرة عشرة أيام ، ويتصل جنوبه الغربى بأطراف اليمن ، بينما يتصل فى غربيه بأطراف الحجاز ، يفصله عن مكة مسيرة أربعة أيام . وكان هذا الإقليم مشهوراً بعذوبة مياهه ، وطيب لحومه ، وخصب مراعيه ، ووفرة حنطته ، وحلاوة تمره . وكان يمتاز عما حوله بحياة أقرب إلى الاستقرار. فقد نشأت فيه بعض القرى الصغيرة ، وانبثت خلاله بعض الحصون من عمارة شعبى (طَسْم) و (جَدِيس) البائدين [1] ، كالمُشَقَّر ومُعْنِق والتَّرْمُلِيَّة [2] .

فى هذا المكان استقرت قبائل بكر — تجاورها بعض بطون من تميم وعبدالقيس — منتشرة فيما بينه وبين البحرين إلى أطراف سواد العراق . وفى قرية من قرى هذا الاقليم تسمى (منفوحة) ، على جانب وادى (العِرْض) ، نشأ شاعرنا ميمون بن قيس بن جندل ، فى بطن من بطون (بكر) ، عرفوا بالفصاحة [3] إسمهم بنو قيس بن ثعلبة .

ولم يحفظ لنا التاريخ شيئاً عن نشأة الشاعر الأولى . وجل مانعرفه أنه نشأ راوية لخاله المسيَّب بن عَلَس ، وهو شاعر رَبَعِىٌّ من شعراء ضُبَيْعَة المقلين . ثم تنقطع عنا أخباره بعد ذلك ، فلا نراه إلا شاعراً مشهوراً مرهوب الجانب ، يطوف أنحاء الجزيرة العربية من أقصاها إلى أقصاها ، مادحاً الملوك والأشراف . أما محاولاته الشعرية المبكرة ، فلم يبق لنا منها إلا بعض أرجاز فى الهجاء وفى التحضيض على القتال [4] .

وقد اقترن ذكر الأعشى عند القدماء بشعر الخمر ، فعدوه أشعر شعرائها بين الجاهلين . والواقع أن شعر الخمر لم يحظ بعناية

---

(١) طسم وجديس من قبائل العرب البائدة كعاد وثمود . وقد أوردنا طرفا من أخبارهم فى شرح القصيدة (١٣)

(٢) كانوا يسمون هذه البقايا من حصون طسم بتلا (بضمتين ، جمع بتيل على وزن نتيل) . وهو بناء مربع مثل الصومعة ، مستطيل فى السماء ، مبنى من الطين . وقد رآه المسلمون فى القرن الثالث أو الرابع ، وذكر أحدهم أنه أدرك بتيلا منها طوله ٥٠٠ ذراعا . ولعل زرقاء اليمامة قد نظرت جيش تبع من أحدها . ومن هذه التبل بتيل حجر (بفتح فسكون) . وقد كان أهل اليمامة يتحصنون بهذه الابنية فى حروبهم كما نرى ذلك فى حروب الردة (فتوح البلدان ص ١٠٠) . وربما سموا هذه الأبنية قصوراً مبالغة فى تقديرها ، لأن العرب لم تعرف العمارة والبناء

(٣) الاغانى ج ٩ ص ١٠٩

(٤) راجع القطع ٤٣ – ٤٦ ، ٥٠ الديوان .

ملحوظة من شعراء الجاهلية ، إذا استثنينا نفراً قليلا ، منهم حسان بن ثابت وعَدِىٌّ بن زيد وعلقمة بن عَبَدَة . ولست أقصد بذلك أن الجاهليين لم يقولوا شعراً فى الخمر ، ولكننى أريد أن أقول إن شعرهم فى الخمر لم يكن مقصوداً لذاته ، وإنما كانت تذكر الخمر فى مناسبات عابرة ، حين يشبهون رضاب صواحبهم بها ، أو يشبهون ذهولهم عندفراق الصحب والأحباب بذهول شاربها ، فيقولون فى ذلك البيت أو البيتين أو الثلاثة . فهى حمراء كدم الذبيح أو كدم الغزال ، وريحها كالمسك ، وهى معتقة مما حمله التجار من هذا المكان أو ذاك من مصانع الخمر فى الشام أو العراق .

كانت نغمة الفخر تشتمل على سائر الشعر الجاهلى ، وتطغى على أغراضه المختلفه ، فتطبعهـا بطابع حماسى . ولذلك كانوا يذكرون الخمر أكثر مايذكرونها حين يتمدحون بفتوتهم وبإنفاقهم للمال فى اللذات و بمبالغتهم فى إكرام الضيف . وخير مايصور هذا اللون من شعر الخمر الحماسى أبيات طرفه فى معلقته :

وَلَسْتُ بِحَلَّالِ التِّلَاعِ مَخَافَةً ... وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ الْقَوْمُ أَرْفِدِ
فَإِنْ تَبْغِنِي فِي حَلْقَةِ الْقَوْمِ تَلْقَنِي ... وَإِنْ تَقْتَنِصْنِي فِي الْحَوَانِيتِ تَصْطَدِ
... وَمَا زَالَ تَشْرَابِي الْخُمُورَ وَلَذَّتِي ... وَبَيْعِي وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُتْلَدِي
إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا ... وَأُفْرِدْتُ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمُعَبَّدِ
... أَلَا أَيُّهَذَا اللَّائِمِي أَحْضُرَ الْوَغَى ... وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدِي
فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي ... فَدَعْنِي أُبَادِرْهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي
وَلَوْلَا ثَلَاثٌ هُنَّ مِنْ حَاجَةِ الْفَتَى ... وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدِي
فَمِنْهُنَّ سَبْقِي الْعَاذِلَاتِ بِشَرْبَةٍ ... كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُعْلَ بِالْمَاءِ تُزْبِدِ
وَكَرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَنَّبًا ... كَسِيدِ الْغَضَا نَبَّهْتَهُ الْمُتَوَرِّدِ
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنُ مُعْجِبٌ ... بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطِّرَافِ الْمُعَمَّدِ
مَتَى تَأْتِنِي أُصْبِحْكَ كَأْسًا رَوِيَّةً ... وَإِنْ كُنْتَ عَنْهَا غَانِيًا فَاغْنَ وَازْدَدِ
... كَرِيمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ ... سَتَعْلَمُ إِنْ مِتْنَا غَدًا أَيُّنَا الصَّدِي

فالصورة التى نتمثلها من الشعر هى صورة رجل يغتصب متعته اغتصاباً من الحياة الفانية ، ويسبق الموت إلى لذته ، ويرى أن حياة الفرسان تقوم على ثلاثة أشياء ، خمر وقتال ونساء . فذكر الخمر هنا مقترن بذكر القتال . والشاعر لم يقصد إلى وصفها ولم يفصل فيه ، ولكنه وضعها فى مكانها من حياة الفتيان ، الذين يؤدون للفتوة حقها فى الحرب وفى السلم .

أما الأعشى فقد جاء شعره فى الخمر مغايراً لسائر الشعر الجاهلى ، تشيع فيه الحياة ، ويشف عن الصلة العاطفية التى تقوم بين الشاعر وبين موضوعه . والواقع أن الأعشى كان مفتوناً بالخمر و بمجالسها ، لا يعدل بها شيئاً ، ولا يستطيع لها فراقاً . حتى لقد يروون فى قدومه على النبى وعدوله عن الإسلام أنه لم يهتم لتحريم الإسلام للزنا والقمار والربا ، ولكنه جزع أشد الجزع حين علم أنه يحرم الخمر ، فعاد من مكه إلى اليمـامة ليستنفد مابقى له منها قبـل أن يحرمه منها الدخول فى الدين الجديد . بل إنهم

ليذهبون فى تصوير ولعه بالخمر إلى أبعد من هذا الحد ، فيزعمون أن بعض ولاة اليمامة سأل عن داره فدل عليها ، وسأل عن قبره فأخبر بأنه فى فناء الدار . فقصد إلى هذه الدار فإذا هو رطب . فلما سأل عن علة رطوبته أخبر بأن الفتيان يجتمعون حول القبر فيشربون ، وقد جعلوه مَجْلِسَ رجل منهم ، فإذا جاء دوره صبوا فوقه الكأس.

أطال الأعشى فى شعر الخمر وفصل . وافتن فى وصفها ووصف بيوتها وتصوير أثرها فى النفس . وقدم لنا صوراً دقيقة رائعة لمجالسها فى بيئات منوعة متباينة ، بعضها حضرى مترف ، وبعضها ريفى ساذج . واتسمت خمرياته بالسهولة والسلاسة والخلاعة وتدفق العاطفة . وكان موفقاً غاية التوفيق فى اختيار القوالب الشعرية التى تناسب هذا الفن .

وقد أشار القدماء إلى أثر الأعشى فى شعراء الخمر الذين جاءوا بعده كالأخطل وأبى نواس ويطول بنا المقام إذا نحن أحصينا معانيه التى تداولها الشعراء من بعده ، ولكنا لانرى بأساً من الإشارة إلى بعضها على سبيل المثال :

يشبه الأعشى اندفاع الخمر من الإبريق أو الزِّق باندفاع الدم من عرق مقطوع حين يقول :

فَتَرَى إبْرِيقَهُمْ مُسْتَرْعِفًا بِشَمُولٍ صُفِّقَتْ مِنْ مَاءِ شَنّْ

و وَإِذَا غَاضَتْ رَفَعْنَا زِقَّنَا طَلُقَ الْأَوْدَاجِ فِيهَا فَانْسَفَحْ

وقد تأثر الأخطل بهذه الصورة فى قوله :

سُلَافَةٌ حَصَلَتْ مِنْ شَارِفٍ خَلَقٍ كَأَنَّمَا ثَارَ مِنْهَا أَبْجَلٌ نَعِرُ

و لَمَّا أَتَوْنَا بِمِصْبَاحٍ وَمِبْزَلِهِمْ سَارَتْ إِلَيْهِمْ سُؤُورَ الْأَبْجَلِ النَّعِرِ

وتأثر بها أبو نواس فى قوله :

أَنْفَذُوهُنَّ بِطَعْنٍ مِثْلِ أَفْوَاهِ الْمَزَادِ

ويتضح أثر الأعشى كذلك بمقارنة الأبيات الآتية :

الأعشى : كَأَنَّ شُعَاعَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِيهَا إِذَا مَا فُتَّ عَنْ فِيهَا الْخِتَامَا

الأخطل : فَجَاءَ بِهَا كَأَنَّمَا فِى إِنَائِهِ بِهَا الْكَوْكَبُ الْمِرِّيخُ تَصْفُو وَتُزْبِدُ

أبو نواس : كَأَنَّهَا الشَّمْسُ إِذَا صُفِّقَتْ مَسْكَنُهَا الْكَبْشُ أَوِ الْحُوتُ

وقد افتن أبو نواس فى هذا المعنى افتناناً واسعاً ، فولد منه صوراً عجيبة ، مثل قوله :

قَالَ ابْغِنِى الْمِصْبَاحَ قُلْتُ لَهُ اتَّئِدْ حَسْبِى وَحَسْبُكَ ضَوْؤُهَا مِصْبَاحَا

فَسَكَبْتُ مِنْهَا فِى الزُّجَاجَةِ شَرْبَةً كَانَتْ لَهُ حَتَّى الصَّبَاحِ صَبَاحَا

الأعشى : تَحْسَبُ الزِّقَّ لَدَيْهَا مُسْنَدًا حَبَشِيًّا نَامَ عَمْدًا فَانْبَطَحْ

الأخطل : أَنَاخُوا فَجَرُّوا شَاصِيَاتٍ كَأَنَّهَا رِجَالٌ مِنَ السُّودَانِ لَمْ يَتَسَرْبَلُوا

الأعشى : مِنَ اللاَّتِي حُمِلْنَ عَلَى الرَّوَايَا كَرِيحِ ٱلْمِسْكِ تَسْتَلُّ الزُّكَامَا
و مِنْ خَمْرِ عَانَةَ قَدْ أَتَى لِخِتَامِهَا حَوْلٌ تَسُلُّ غَمَامَةَ ٱلْمَزْكُومِ
الأخطل : وَإِذَا تَعَاوَرَتْ ٱلأَكُفُّ زُجَاجَهَا نَفَحَتْ فَشَمَّ رِيَاحَهَا ٱلْمَزْكُومُ

الأعشى : تُرِيكَ ٱلْقَذَى مِنْ دُونِهَا وَهْيَ دُونَهُ إِذَا ذَاقَهَا مَنْ ذَاقَهَا يَتَمَطَّقُ
الأخطل : وَلَقَدْ تُبَاكِرُنِي عَلَى لَذَّاتِهَا صَهْبَاءُ عَالِيَةُ الْقَذَى خُرْطُومُ

الأعشى : وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا
أبو نواس : دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءُ وَدَاوِنِي بِالَّتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ(1)

الأعشى : فَقَامَ فَصَبَّ لَنَا قَهْوَةً تُسَكِّنُنَا بَعْدَ إِرْعَادِهَا
أبو نواس : إِذَا ٱرْتَعَشَتْ يُمْنَاهُ بِالْكَأْسِ رَقَّصَتْ بِهِ سَاعَةً حَتَّى يُسَكِّنَهَا الشُّرْبُ

الأعشى : إِذَا ٱنْكَبَّ أَزْهَرُ بَيْنَ السُّقَاةِ تَرَامَوْا بِهِ غَرَبًا أَوْ نُضَارَا
و فَٱسْتَوْسَقَ الشَّرْبُ لِلنِّدَا مِ وَأَجْرَاهَا عَلَيْنَا اللُّجَيْنُ وَٱلْغَرَبُ

الأعشى : كُمَيْتٌ عَلَيْهَا حُمْرَةٌ فَوْقَ كُمْتَةٍ يَكَادُ يُفَرِّي ٱلْمِسْكَ مِنْهَا حَمَاتُهَا
أبو نواس : تَذْهَبُ ٱلْكَفُّ مِنْ تَلَهُّبِهَا وَتَحْسِرُ ٱلْعَيْنُ أَنْ تَقَصَّاهَا
كَأَنَّ نَارًا بِهَا مُحَرَّشَةً نَهَابُهَا تَارَةً وَنَغْشَاهَا

والمواضع التى جاء ذكرها فى خمريات الأعشى لاتكاد تخرج فى معظمها عن العراق واليمامة ، مثل (عانة) وهى بلد بين الرَّقَّة وهيت ، و (بابل) وهى قرية صغيرة قرب الكوفة إلى جانب أنقاض العاصمة القديمة المعروفة بهذا الإسم ، و (الحِيرَة) عاصمة المناذرة وقد كانت على ثلاثة أميال من الكوفة على موضع يقال له النجف ، و (دُرْنا) وهى نخيلات لبنى قيس بن ثعلبة — قوم الأعشى — فى اليمامة ، أو هى مدينة دون الحيرة بمراحل كانت بابًا من أبواب فارس . ومع ذلك فقد يذكر أنه شربها (تركض حوله تُرْكٌ وكَابُل) . ولعله يقصد بالترك والكابل جوارى أو راقصات ممن استجلب من بلاد الترك ، فما أحسبه قد رحل إلى هناك .

وَلَقَدْ شَرِبْتُ ٱلْخَمْرَ تَرْكُضُ حَوْلَنَا تُرْكٌ وَكَابُلْ

وقد يرحل إلى الجنوب فيشربها فى اليمن ، فى قرية ذات كروم تسمى (أثافت) ، يروون أن الأعشى كان له بها معصر خمر .

أُحِبُّ أَثَافِتَ وَقْتَ ٱلْقِطَافْ وَوَقْتَ عُصَارَةِ أَعْنَابِهَا

وقد يشربها قرب الأديرة ، أو فى الأديرة نفسها ـ ولعدى بن زيد شعر يذكر فيه أنه شرب فى الدير ـ :

(1) وقد تأثر المتنبي بهذا المعنى فنقله للغزل فى قوله :
فقي تغرم الأولى من اللحظ مهجتى بثانية والمتلف الشي غارمه

وَكَأْسٍ كَعَيْنِ الدِّيكِ بَاكَرْتُ حَدَّهَا بِفِتْيَانِ صِدْقٍ وَالنَّوَاقِيصُ تُضْرَبُ

وقد يشربها عند خمار يهودى من أوانى مختومة :

وَصَهْبَاءَ طَافَ يَهُودِيُّهَا وَأَبْرَزَهَا وَعَلَيْهَا خُتُمْ

والأعشى – كما يبدو فى خمرياته – متلاف لا يبخل على الخمر بشىء . و إليه تنسب هذه الأبيات التى يقول فيها إن الخمر والنساء والإسراف فى فاخر الطعام قد ذهبت بماله :

إِنَّ الْأَحَامِرَةَ الثَّلَاثَةَ أَهْلَكَتْ مَالِى وَكُنْتُ بِهِنَّ قِدْمًا مُولَعًا[1]

الْخَمْرَ وَاللَّحْمَ السَّمِينَ مَعَ الطِّلَى بِالزَّعْفَرَانِ وَلَا أَزَالُ مُرَدَّعَا

وهو شديد الولع بها ، لا يكاد يطيق مفارقتها ، يشربها فى حالى فقره وغناه :

عَلَى كُلِّ أَحْوَالِ الْفَتَى قَدْ شَرِبْتُهَا غَنِيًّا وَصُعْلُوكًا وَمَا إِنْ أَقَاتُهَا

و يشربها فى الحل والترحال ، وقد يدأب على شربها فى الريف ليالى وأياما :

فَقَدْ أَشْرَبُ الرَّاحَ قَدْ تَعْلَمِـ ـينَ يَوْمَ الْمُقَامِ وَيَوْمَ الظَّعَنْ

وَأَشْرَبُ بِالرِّيفِ حَتَّى يُقَا لَ قَدْ طَالَ بِالرِّيفِ مَاقَدْ دَجَنْ

وهو ينزل على حكم الخمار حين يغالى فى ثمنها :

تَخَيَّرَهَا أَخُو عَانَاتَ شَهْرًا وَرَجَّى أَوْلَهَا عَامًا فَعَامَا

يُؤَمِّلُ أَنْ تَكُونَ لَهُ ثَرَاءً فَأَغْلَقَ دُونَهَا وَعَلَا سِوَامَا

فَأَعْطَيْنَا الْوَفَاءَ بِهَا وَكُنَّا نُهِينُ لِمِثْلِهَا فِينَا السَّوَامَا

ولكن المساومة قد تنتهى إلى المنازعة والشجار :

إِذَا سُمْتُ بَائِعَهَا حَقَّهُ عَنُفْتُ وَأَغْضَبْتُ تُجَّارَهَا

وقد تنوعت المجالس التى وصفها فى شعره . فهو يشرب الخمر فى بيئات يغمرها الترف حين يجد المال ، فى مجلس قد تناثرت فيه الورود والرياحين ألوانا ، وانبث السقاة فى أزيائهم الأنيقة ، وصدح المغنون والقيان على ألحان الصنج والعود ، وقامت بنات الحان فى ثيابهن الرقيقة التى تشف عن أجسامهن ، وقد ماج الحانوت بالشاربين ، وتمدد بعضهم على أرضه حين غلبه السكر[2].

وقد يستعيض عن هذه الدور المترفة التى تكلف الشارب باهظ النفقات ، بحوانيت أخرى أقل ترفاً حين يعوزه المال . فيصور مجلس الخمر فى خباء كبير تدلت هدبه ، وقد مد الليل من حوله رواقه ، ووقف فيه خمار غير عربى ، يذود الناس عن دن أسود لا يبذله إلا بعد مساومة طويلة . يبكر إليه الأعشى مع صاحب كريم ، فى هذا السكون الذى لم يمزق حجبه صياح الديكة ، ولم تنغصه عين الحسود ، فيلحان فى طلب هذا الدن العتيق ، و يساومان الخمار فى ثمنه ، ثم ينزلان على حكمه فيما يطلب . و يضىء الرجل الخباء بالسراج لينقد الدراهم و يستوثق منها قبل أن يبذل خمره ، والأعشى وصاحبه يستعجلانه . ولا يزالان

---

(1) شعراء النصرانية ٣٩٨ (2) راجع القصائد ٦ : ٣٧ — ٤٤ ، ٣٦ : ٣٣ — ٥٤ ، ٥٥ : ١ — ١٢ ، ٧٨ : ١٣ — ٢٢

يشربان وقد حبسا مطيهم بباب الخباء ، حتى تنفد خمرهم فينطلقان ناعمين [1] . فإذا لم يجد الأعشى من المال مايفى بهذا أو ذاك استعاض عن الحانات بالريف، يقيم فيه دائباً على الخمر، حتى يطول انتظار المترقبين لعودته [2] . وقد يستبدل الغناء المترف بالمزامير ، يحمل إليه الساقى خمره فى زق عند ماء غدير قرب الفرات ، فينيخ الأعشى ورفاقه إبلهم ويتساقونها جالسين [3] .

ولم يكن حظ الأعشى من النساء بأقل من حظه من الخمر . فابن سلام يقول « وكان من الشعراء من يتألَّه فى جاهليته ويتعفف فى شعره ، ولا يستهتر بالفواحش ، ولا يتهكم فى الهجاء . ومنهم من كان يبغى على نفسه ويتعهر ، ومنهم امرؤ القيس والأعشى »

والواقع أن غزل الأعشى يفيض بالشهوة العارمة . ومن أظهر الأمثلة على ذلك أبياته التى يصف فيها صاحبته (قُتَيْلَة) ، فيدقق فى وصف جسمها ، ويتتبع بعينه الجائعة ما أخفت ملابسها من مواضع الفتنة المثيرة ، ويتصورها حين تقعد وحين تقوم ، وحين تقبل وحين تدبر ، وحين تلوح بيدها فى دلال ، وحين تتفضل فى ثياب النوم ، وحين تنبطح على الأرض [4] .

لم تكن المرأة فى نظر الأعشى إلا وسيلة من وسائل اللهو . فهو لا يحب بالمعنى الذى نعرفه ويعرفه الشعراء ، ولكنه يحب فى المرأة نفسه وشهوته . يقول فى (هُرَيْرَة) :

نِعْمَ الضَّجِيعُ غَدَاةَ الدَّجْنِ يَصْرَعُهَا لِلَذَّةِ ٱلْمَرْءِ لاَ جَافٍ وَلاَ تَفِلُ

ويقول فى (قُتَيْلَة) :

يَشْفِي غَلِيلَ النَّفْسِ لَاهٍ بِهَا حَوْرَاءُ تُصْبِي نَظَرَ النَّاظِرِ

وفراق المرأة لا يشجيه ولا يؤثر فيه إلى أبعد من تأثر العابث بفقد وسيلة من وسائل عبثه ، ينصرف عنها إلى وسيلة أخرى بعد قليل .

أَجِدَّكَ لَمْ تَغْتَمِضْ لَيْلَةً فَتَرْقُدَهَا مَعَ رُقَّادِهَا
تَذَكَّرُ (تَيَّا) وَأَنَّى بِهَا وَقَدْ أَخْلَفَتْ بَعْضَ مِيعَادِهَا
فَمِيطِي تَمِيطِي بِصُلْبِ ٱلْفُؤَادْ وَصُولِ حِبَالٍ وَكَنَّادِهَا
وَمِثْلِكِ مُعْجَبَةٍ بِالشَّبَا بِ صَاكَ ٱلْعَبِيرُ بِأَجْسَادِهَا
تَسَدَّيْتُهَا عَادَنِي ظُلْمَةٌ وَغَفْلَةُ عَيْنٍ وَإِيقَادِهَا
فَبِتُّ ٱلْخَلِيفَةَ مِنْ زَوْجِهَا وَسَيِّدَ (تَيَّا) وَمُسْتَادِهَا [5]

كان الأعشى مفطوراً على خلق الفتيان كما صوره طرفة ، لا يفرق فى اللذة بين محرم ومباح . فهى عنده مبذولة لمن يستطيع أن ينالها ، وليس ينالها إلا الفاتك الجرئ .

وَأَقْرَرْتُ عَيْنِي مِنَ ٱلْغَانِيَا تِ إِمَّا نِكَاحاً وَإِمَّا أُزَنْ
مِنْ كُلِّ بَيْضَاءَ مَمْكُورَةٍ لَهَا بَشَرٌ نَاصِعٌ كَاللَّبَنْ

(١) راجع القصيدتين ٨ : ٢٨ — ٢٤ ، ٣٣ : ١٩ — ٢٤ . (٢) القصيدة ٢ : ١٤ — ١٥ .
(٣) راجع القصيدة ١٠ : ١٠ — ١٨ . (٤) القصيدة ٧٧ : ١ — ٢٤ .
(٥) راجع كذلك القصيدة ٣ : ١ — ٣ ، ٢٨ : ١ — ٢ وغيرهما كثير فى الديوان .

من أجل ذلك كان يطيب للأعشى أن يصور صاحبته متزوجة ، وأن يظهر نفسه بمظهر الفائز الذى استطاع أن يقهر صاحبها ويغلبه عليها :

وَمَصَابِ غَادِيَةٍ كَأَنَّ تِجَارَهَا نَشَرَتْ عَلَيْهِ بُرُودَهَا وَرِحَالَهَا
قَدْ بِتُّ رَائِدَهَا . وَشَاةِ مُحَاذِرٍ حَذَرًا يُقِلُّ بِعَيْنِهِ أَغْفَالَهَا
فَظَلِلْتُ أَرْعَاهَا وَظَلَّ يَحُوطُهَا حَتَّى دَنَوْتُ إِذَا الظَّلَامُ دَنَا لَهَا
فَرَمَيْتُ غَفْلَةَ عَيْنِهِ عَنْ شَاتِهِ فَأَصَبْتُ حَبَّةَ قَلْبِهَا وَطِحَالَهَا[(١)]

ويصورها فى أحيان أخرى ممنَّعة محجَّبة ، لا يخلص إليها إلا بعد جهاد عنيف .

وَلَقَدْ أَنَالُ ٱلْوَصْلَ فِى مُتَمَنِّعٍ صَعْبٍ بَنَاهُ ٱلْأَوَّلُونَ مَصَادِ
مَنَعَتْ قِيَاسُ ٱلْمَاسِخِيَّةِ رَأْسَهُ بِسِهَامِ يَثْرِبَ أَوْ سِهَامِ بِلَادِ[(٢)]

فالحب عنده لون من ألوان المغامرة والصراع ، وطموح للظفر والامتلاك . وليس يحسن برجل أن يذهب قلبه وراء المرأة حسرات ، ولا يجمل بالفتى أن يخرج قياد نفسه من يده ، ليلقيه بين أيدى النساء يعبثن به كيفما أردن . بل عليه أن يكون فى كل حال سيد نفسه ومالك أمره .

وكثير من غزل الأعشى يصور نساء غير عربيات ، بعضهن من القيان كهُرَيْرة وقُتَيْلَة وجُبَيْرة ، قيان بِشر بن عمرو بن مَرْثَد ، وكان قد قدم بهن إلى اليمامة حين هرب من النعمان . وبعضهن من البغايا اللاتى يبعن أعراضهن ، وقد صورهن فى مثل قوله :

تُنَازِعُنِى إِذْ خَلَتْ بُرْدَهَا مُفَضَّلَةً غَيْرَ جِلْبَابِهَا
فَلَمَّا ٱلْتَقَيْنَا عَلَى بَابِهَا وَمَدَّتْ إِلَىَّ بِأَسْبَابِهَا
بَذَلْنَا لَهَا حُكْمَهَا عِنْدَنَا وَجَادَتْ بِحُكْمِى لِأَلْهَى بِهَا[(٣)]

وكان الأعشى مع كل ذلك سخيا كريما لا يبخل على صحبه ورفاقه من الفتيان ، يجتمعون إليه فى منزله فيأكلون ويشربون الخمر [(٤)] . وقد بلغ من وفائهم له بعد موته أنهم كانوا ينادمون قبره فيسقونه الخمر ميتا كما كان يسقيهم إياها حيا . [(٥)]

* * *

كانت كل هذه الخصال خليقة أن تجعل الأعشى فى حاجة دائمة إلى المـال . فراح يطوف ببلاد العرب بين الشام والعراق واليمن ، قاصدا الملوك والأشراف ، يمدحهم وينال عطاءهم . ولم يكن يجتمع إليه قدر من المال حتى يستنزفه فى لذته ولذة من يجتمع إليه من صحبه ورفاقه ، ثم يعاود الرحلة فى سبيل الحصول على مال جديد ، ينفقه فى لذة جديدة . وأسرف الأعشى فى الترحل ،

---

(١) راجع ١٢ : ١١ — ١٩ ، ٦ : ٣٥ (٢) راجع كذلك القصيدة ٣٩ : ١٢ ـ ٣١

(٣) القصيدة ٢٢ : ٥ ـ ٩ ، وراجع كذلك البيت ٢٢ من القصيدة ٧٨ ، حيث يشير الشاعر إلى انطلاقه مع صحبه فى المساء إلى بنات الليل ؛ يمتعون أنفسهم ، ويذيبون همومهم فى هذه البيوت التى لا يعرف الهم إليها سبيلا .

(٤) الأغانى ٩ : ١١٦ (٥) الأغانى ٩ : ١٢٧

وابتذل نفسه فى السؤال ، حتى اعتبره مؤرخو الأدب أول من سأل بشعره [1] . وهو يصرح بذلك فى بعض مدائحه ، كقوله لقيس بن معد يكرب :

وَنُبِّئْتُ قَيْسًا وَلَمْ أَبْلُهُ ... كَمَا زَعَمُوا خَيْرَ أَهْلِ ٱلْيَمَنْ
فَجِئْتُكَ مُرْتَادَ مَا خَبَّرُوا ... وَلَوْلَا ٱلَّذِى خَبَّرُوا لَمْ تَرَنْ
فَلَا تَحْرِمَنِّى نَدَاكَ ٱلْجَزِيلْ ... فَإِنِّى ٱمْرُؤٌ قَبْلَكُمْ لَمْ أُهَنْ

والأعشى نفسه يعترف بحرصه على جمع المال ، ولا يجد فيه غضاضة ، فهو يقول :

وَقَدْ طُفْتُ لِلْمَالِ آفَاقَهُ ... عُمَانَ فَحِمْصَ فَأُورِيشَلِمْ
أَتَيْتُ ٱلنَّجَاشِىَّ فِى أَرْضِهِ ... وَأَرْضَ ٱلنَّبِيطِ وَأَرْضَ ٱلْعَجَمْ
فَنَجْرَانَ فَالسَّرْوَ مِنْ حِمْيَرٍ ... فَأَىَّ مَرَامٍ لَهُ لَمْ أَرُمْ [2]

رحل الأعشى إلى آل جفنة ملوك الشام ، و إلى المناذرة ملوك العراق ، و إلى قيس بن معد يكرب ، وسلامة ذى فائش فى اليمن ، و إلى السيد والعاقب فى نجران . ومدح هوذة بن على الحنفى فى اليمامة . [3] فأفاضوا عليه من جزيل العطايا ، بين الإبل والجياد والإماء والقيان وأكسية الخز والديباج والكتان وصحاف الفضة . [4] وقد أتاحت له هذه النعم الجزيلة حياة مترفة فى بعض الأحيان ، ووصلته هذه الرحلات بأسباب الحضارة ، ورفعته فوق مستوى البداوة الخشنة التى تبدو فى شعر معظم الجاهليين . و بدا أثر ذلك فى غزله وفى خمرياته . فهو يصف بعض صواحبه فيقول :

تَرَى ٱلْخَزَّ تَلْبَسُهُ ظَاهِرًا ... وَتُبْطِنُ مِنْ دُونِ ذَاكَ ٱلْحَرِيرَا
إِذَا قَلَّدَتْ مِعْصَمًا يَارَقَيْـ ... ـنِ فُصِّلَ بِالدُّرِّ فَصْلًا نَضِيرَا
وَجَلَّ زَبَرْجَدَةٌ فَوْقَهُ ... وَيَاقُوتَةٌ خِلْتَ شَيْئًا نَكِيرَا

ويقول فى أخرى : وَقَدْ أَرَاهَا وَسْطَ أَتْرَابِهَا ... فِى ٱلْحَىِّ ذِى ٱلْبَهْجَةِ وَالسَّامِرِ
كَدُمْيَةٍ صُوِّرَ مِحْرَابُهَا ... بِمُذْهَبٍ فِى مَرْمَرٍ مَائِرِ

ويقول : لَهَا كَبِدٌ مَلْسَاءُ ذَاتُ أَسِرَّةٍ ... وَنَحْرٌ كَفَاثُورِ الصَّرِيفِ ٱلْمُمَثَّلِ

و يشبه جراحات القلب بصدع الزجاجة الذى لا يلتئم حين يقول :

فَبَانَتْ وَفِى الصَّدْرِ صَدْعٌ لَهَا ... كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ لَا يَلْتَئِمْ

وكل هذا لا يتأتى إلا لمن ألم بقسط من الحضارة ، واتصل ببيئات مترفة منعمة . وخمرياته التى أشرنا إلى بعضها منذ قليل تصور ذلك أوضح تصوير .

وقد أتاحت له أسفاره الكثيرة ، وتنقله بين هذه البيئات ، ثقافة تاريخية قل أن يجاريه فيها شاعر جاهلى ، كالذى نراه فى

---

(1) ابن سلام ٣٠ ، العمدة ١ : ٦٤
(2) راجع كذلك القصيدة ١٧ : ٥ — ٦
(3) راجع فهارس المدح فى آخر الديوان .
(4) راجع القصائد : ١ : ٤٦ — ٤٩ ، ٢ : ٥٢ ، ٧ : ٨ — ٩ ، ٥٥ : ٣٧ — ٤٠

ثنايا شعره من أخبار طَسْم وجَدِيس ، وعاد وثمود ، وأخبار ملوك الروم والفرس واليمن .[١] وبدت آثار النصرانية واضحة فى بعض صوره ، من أثر اتصاله بالعباديين فى الحيرة وآل جَفْنة فى الشام ، حتى زعم بعض الذين ترجموا له من القدماء والمحدثين أنه كان نصرانيا ، وأن العباديين هم الذين لقنوه هذا الدين ، حين كان يفد عليهم لشراء الخمر .[٢]

والواقع أن كل ما نجده من آثار النصرانية فى أخبار الأعشى ، هو أن راويته كان نصرانيا اسمه يحيى بن متى ، وأنه كان يزور بعض أشراف النصارى وسادتهم ، مثل بنى الحارث بن كعب فى نجران ، فيمدحهم وينال عطاءهم ، ويقيم عندهم يسقونه الخمر ويسمعونه الغناء الرومى .[٣] ثم لا نجد بعد هذا فى شعره إلا بعض الصور والتشبيهات ، مثل تشبيهه قيس بن معد يكرب بالرهبان فى عدله وتقواه ، ومثل حلفه برهبان دير هند ، وإشارته إلى عيد الفصح وإلى طوفان نوح ، ومثل هذا التفكير الذى حمل بعض القدماء على أن يقولوا إنه كان قدريا .[٤] ولكن كل ذلك لا ينهض دليلا على نصرانيته ، فهو لا يدل على أكثر من أن الشاعر قد أفاد بعض الثقافة الدينية من أثر تنقله بين البيئات النصرانية فى الجاهلية . ولئن حلف برهبان دير هند ، فلقد حلف فى مواضع أخرى بالكعبة[٥] ، ولئن زار بعض أشراف النصارى فلقد رحل إلى النبى حين ظهر الإسلام .[٦]

ولكن رحلات الأعشى إلى الملوك والأشراف ، لم تصرفه عما ينبغى للشاعر الجاهلى من المشاركة فى شئون قبيلته ، والإخلاص لقومه وعشيرته ، ولم تغلب على صفته الأصيلة التى جعلت منه شاعر بكر ، بل شاعر ربيعة ، الذى يسجل انتصاراتهم ، ويهاجم أعداءهم ، ويؤرخ وقائعهم ، مشيدا بأبطالهم ، منددا بخصومهم . وكان سبيله فى كل ذلك سبيل العربى الذى ينتصر لأخيه على ابن عمه ، وينتصر لابن العم الأدنى على ابن العم الأعلى ، ثم ينتصر لأهل قبيلته على من دونهم من القبائل والشعوب .

* * *

وشعر الأعشى — كسائر الشعر الجاهلى — يغلب عليه اللون القصصى الحماسى . وأقصد بذلك أن الشاعر فيه أدنى إلى القصاص الذى يسجل أحداث العصر وقِيَمَه . فشعره يصور عصره بأكثر مما يصور شخصه . وإذا استثنينا مقدمات القصائد ، التى يتحدث فيها الشاعر عن حبه ولهوه ، وجدنا سائر الشعر بعد ذلك فى مواضيع لا تمت إلى حياة الشاعر بسبب ، إلا بمقدار صلة الفرد بالجماعة — وهى صلة قوية فى ذلك الوقت لا شك ، تكاد تفنى شخصية الفرد — بل إن هذه المقدمات نفسها كانت تجرى فى معظم الأحيان على أسلوب مرسوم معروف ، يصور تقاليد العصر الأدبية ، أكثر من تصويره لأسلوب الشاعر وفنه . ولذلك كان من الصعب استخراج صورة دقيقة للشاعر الجاهلى من شعره . بيد أن صورة العصر وقيمه وأحداثه واضحة كل الوضوح فى هذا الشعر . ومن الصعوبة بمكان أن نتصور حياة الأعشى الخاصة من ديوانه . وكل ما نستطيع أن نبلغه من ذلك ، أنه حدثنا عن ابنة له فى موضعين من شعره ، فصورها حريصة على استبقائه وتجنيبه أهوال الأسفار ، تخشى فى غيبته غوائل الزمن وجفاء الأهل وذوى القربى . وهو يعزيها قائلا : إن الموت يفجأ الناس فى بيوتهم وهم بين أهلهم آمنين ، ولابد للمسافر أن يعود إن كان فى عمره بقية .[٧] ونجد بعد ذلك إشارة إلى فقد بصره فى أواخر أيامه فى قصيدة مدح بها هوذة بن على ،

(١) راجع فهرس الأعلام والقبائل فى الديوان . (٢) الأغانى ٩ : ١٣ ، شعراء النصرانية ج ٣

(٣) الأغانى ٦ : ٣٠ (٤) راجع القصائد ٥ : ٦٢-٦٤ ، ١٥ : ٤٤ ، ٢٣ : ١٦ ، ١٣ : ٦٩ ، ٧٩ : ٢٨-٢٩ ، ٣٥ : ١-٦

(٥) القصيدة ٦ : ٦٢ ، ١٥ : ٣٠ (٦) القصيدة ١٧ (٧) القصيدتان ٤ : ٥١ ـ ٥٥ ، ١٣ : ٩-١٣

فصور صاحبته وقد رأته مضعضع القوى مظلم العينين ، فهالها أمره وكادت تنكره . وهو يجيبها قائلا إن الحوادث قد ذهبت بما تعلمين من شبابي و بصرى ، ثم يقول فى حزن عميق : إذا احتاج الفتى لأن يتلمس طريقه بالعصا ، كان أمره إلى قائده يجره حيث يريد ، فهو فى حيرة من أمره ، لا يعرف شيئا مما حوله ، يخاف العثار ، و يتصور السهل من الطرق وَعرا . [1] و يشير إلى ذلك فى موضع آخر من قصيدة مدح بها النعمان بن المنذر ، حيث يعتذر عن تقصيره فى مدحه وزيارته ، بأنه أصبح فى حاجة إلى الرفيق الذى يعينه على رحلته . [2] وقد لا نعدم فى تصوير هذه الفترة المظلمة من شيخوخته مواضع متفرقة من ديوانه .

وقد كان الأعشى — كغيره من شعراء الجاهلية — يجرى فى نظام القصيدة ، وفى إبراز المعانى وصياغة الألفاظ ، على أسلوب معروف ، وقوالب مألوفة حددها العرف ، ومضى فيها الخلف على آثار السلف ، حتى فقدت كثير من التشبيهات قيمتها الفنية ، وأصبحت فى استعمالها المجازى وكأنها مستعملة على وجه الحقيقة ، وحتى رأينا شاعرا من كبار شعراء العصر كعنترة يبدأ مطولته ببيته المشهور ، الذى يقول فيه إن السابقين من الشعراء لم يغادروا شيئا للاحقين .

وأكثر ما يظهر هذا الجمود فى الشعر الذى يصفون فيه النوق والرحلة فى الصحارى المقفرة . فالشاعر يكرر فى هذه القصيدة ما قال فى تلك . ولا يكاد يختلف فى هذا وذاك عما قال غيره من الشعراء . وصفوها قبل السفر ضخمة قوية قد ضاعف صاحبها عنايته بها ، فعلفها وأراحها ومنع عنها الفحول . فإذا كانت الرحلة فهى صبور نشيط فى الهاجرة ، تصل الليل بالنهار فى غير ما كلل . فإذا انتهت الرحلة صوروها هزيلا ضامرة ، تشكو الكلال إلى صاحبها ، فيعزيها عما لقيت بما ستصيب من عطاء الممدوح . وشبهوها بحُمُر الوحش و بثور الوحش و بالنعامة — وهو قليل — ، وأسرفوا فى تفصيل صورة ذاك الحمار أو الثور ، مضيفين إليه كل ما يمكن من صور السرعة والإعياء ، فالحمار مولع بأتان تنفر منه فيسرع فى أثرها . وهو غيور عليها ، حريص على القرب منها ، تضرب وجهه برجليها الخلفيتين فلا ينفك عنها ، ولا يزال يلاحقها ويذود عنها الفحول ليستأثر بها . وقد يرد بها الماء ، فيفاجئه صائد لا ينجو منه إلا بعد لأى . [3] والثور حذر نفور ، يسرع فى العدو لأدنى حركة يحس بها ، وقد يفاجئه المطر ، فيلجأ إلى أغصان الشجر يندس تحتها ، حتى يطلع النهار بعد ليل شاق طويل ، فيفاجئه صائد يقود أكلبا ، لا تكاد تبصره حتى تهاجمه . ولا يزال يدافع عن نفسه مستبسلا حتى يتغلب عليها . وأخيرا فالناقة — فى جرأتها وفى اقتحامها للصعاب وتغلبها عليها مع سرعتها — تشبه هذا الثور أو ذاك الحمار . [4]

تتكرر هذه الصور بتفاصيلها — و بألفاظها فى بعض الأحيان — فى كل الشعر الجاهلى ، ويتداولها الشعراء ، لا يجدون حرجاً فى التكرار . ونحن — و إن كنا لا ننكر ما فى هذا الشعر من جمال — نقول إن هذا الجمال قد ضاع شطر كبير منه ، وأن هذا الفن قد صار إلى جمود لا نعرف له نظيراً فى أى فن من الفنون . وقد ألغى هذا الجمود شخصيات الشعراء . فالشاعر إذا وصل

---

(١) القصيدة ١٢ : ٢٤ ــ ٢٩ (٢) القصيدة ٢٨ : ٣٥ ــ ٣٦

(٣) راجع الديوان فى القصيدتين ١ : ٢٧ ــ ٣٢ ، ١٥ : ٩ ــ ٢٤ وقارن ذلك بشعر النابغة وزهير وامرى القيس فى الشعراء الستة الجاهليين (ط . أوروبا) ص ٢٣ ، ٧٦ ، ١٣٧ ، و بشعر لبيد فى مطولته .

(٤) راجع قصائد الأعشى ١٣ : ٢٨ ــ ٤٠ ، ٥٢ : ٢٨ ــ ٤٢ ، ٥٥ : ١٦ ــ ٢٩ . وقارن ذلك بشعر امرىء القيس وزهير فى الشعراء الستة ص ١٣٥ ، ٧٩ وقارنه كذلك بشعر لبيد وأبى ذؤيب الهذلى والنابغة الجعدى فى جمهرة أشعار العرب (ط . المكتبة التجارية ١٩٢٦) ص ١٠٨ ، ٢٦٦ ــ ٢٧١ ، ٣٠٢ ــ ٣٠٣ وقارنه كذلك بشعر أوس بن حجر والمتلمس والمثقب العبدى فى شعراء النصرانية ص ٤٩٤ ، ٣٤٥ ، ٤٠٢ وقارنه كذلك بالنابغة فى مطولته . وفى قصيدته (يادار مية بالعلياء فالسند)

إلى وصف الناقة والصحراء ، نسى فنه وشخصيته ، وأنشأ شعره فى هذه القيود الضيقة ، وصبه فى هذه القوالب الميتة ، ولم ير نفسه مطالباً بأ كثر من ذلك . ولم تقف هذه القيود عند المعانى والصور ، بل تعدتها إلى الأسلوب والطريقة . فالشاعر إذا أراد أن يتخلص من الغزل إلى وصف الرحلة ، تخلص بطريقة معروفة قلمايشذ عنها . إن كان واقفاً بالأطلال قال (لما رأيت أن الأطلال لا تجيبنى نهضت إلى ناقتى) كقول زهير :

فَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّهَا لَا تُجِيبُنِي ... نَهَضْتُ إِلَى وَجْنَاءَ كَالْفَحْلِ جَلْعَدِ

و إن كان يتحدث عن رحيل صاحبته قال (هل تلحقنى بهم ناقتى ؟) كقول زهير :

هَلْ تُلْحِقَنِّيَ أَدْنَى دَارِهِمْ قُلُصٌ ... يُزْجِي أَوَائِلَهَا التَّبْغِيلُ وَالرَّتَكُ

وقول الأعشى : أَجَدُّو فَلَمَّا خِفْتُ أَنْ يَتَفَرَّقُوا ... فَرِيقَيْنِ مِنْهُمْ مُصْعِدٌ وَمُصَوِّبُ

طَلَبْتُهُمُ تَطْوِي بِيَ الْبِيدَ جَسْرَةٌ ... شُوَيْقِيَةُ النَّابَيْنِ وَجْنَاءُ ذِعْلِبُ

و إن كان يذكر صدودها عنه و إعراضها قال (فصرِّمْ حبلها إذ صرمته بالسفر على ناقة شديدة) كما يقول زهير :

فَصَرِّمْ حَبْلَهَا إِذْ صَرَّمَتْهُ ... وَعَادَى أَنْ تُلَاقِيَهَا الْعَدَاءُ

بِآزِرَةِ الْفَقَارَةِ لَمْ يَخُنْهَا ... قِطَافٌ فِي الرِّكَابِ وَلَا خِلَاءُ

وقول لبيد : فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ ... وَلَشَرُّ وَاصِلِ خُلَّةٍ صَرَّامُهَا

بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً ... مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا

و إن ذكر ما كان بينه و بينها من ود قال (فدعها وسل همومك فوق الناقة برحلة فى الصحراء) ، وهو أ كثر مذاهبهم شيوعاً . كقول الأعشى :

وَقَدْ أُسَلِّي الْهَمَّ حِينَ اعْتَرَى ... بِجَسْرَةٍ دَوْسَرَةٍ عَاقِرِ

وقوله : فَدَعْهَا وَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ ... تَزَيَّدُ فِي فَضْلِ الزِّمَامِ وَتَعْتَلِي

وقول امرئ القيس : فَدَعْهَا وَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ ... ذَمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرَا

وقوله : فَدَعْهَا وَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ ... مُدَاخَلَةٍ صُمِّ الْعِظَامِ أَصُوصِ

وقول علقمة : فَدَعْهَا وَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ ... كَهَمِّكَ فِيهَا بِالرِّدَافِ خَبِيبِ

وقول المثقب العبدى : فَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ ... عُذَافِرَةٍ كَمِطْرَقَةِ الْقُيُونِ

وقول المرقش الأكبر : لَوْمَا تُسَلِّي حُبَّهَا جَسْرَةٌ ... وَهَلْ تُسَلِّي حُبَّهَا مِنْ أَمَمْ

وقول المسيب : فَتَسَلَّ حَاجَتَهَا إِذَا هِيَ أَعْرَضَتْ ... بِخَمِيصَةٍ سُرُحِ الْيَدَيْنِ وَسَاعِ

فإذا أخذ الشاعر فى الكلام عن رحلته ، كان له فى ذلك طريقان . إما أن يشبه ناقته بالنعامة أو الحمار أو الثور ، على النحو الذى ذكرناه . و إما أن يصفها فينظم معانى الذين سبقوه ، فيتم له بهذا النظم المعاد شعر فى وصف الناقة وفى وصف الصحراء ، لا يرى نفسه مطالباً بأ كثر منه . ولهم فى ذلك تشبيهات معروفة ، قد اجتمع لى منها قدر كبير ولولا خشية الإطالة لعرضتها ليتبين

منها مبلغ جمود هذا الفن . ولكنى أكتفى بعرض طرف يسير منها على سبيل المثال . فمن ذلك تشبيهم الطريق فى الصحراء بالكساء المخطط (البُرْجُد) .

الأعشى : وَبَيْدَاءَ قَفْرٍ كَبُرْدِ السَّدِيرْ مَشَارِبُهَا دَائِرَاتٌ أُجُنْ
و فَأَفْنَيْتُهَا وَتَعَالَلْتُهَا عَلَى صَحْصَحٍ كَرِدَاءِ الرَّدَنْ

طرفة : أَمُونٍ كَأَلْوَاحِ الْأَرَانِ نَسَأْتُهَا عَلَى لَاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ

المثقب العبدى : فِي لَاحِبٍ تَعْزِفُ جِنَّانُهُ مُنْفَهِقُ الثُّغْرَةِ كَالْبُرْجُدِ

النابغة : وَنَاجِيَةٍ عَدَّيْتُ فِي مَتْنِ لَاحِبٍ كَسَحْلِ الْيَمَانِي قَاصِدٍ لِلْمَنَاهِلِ

ومنه تصوير وحشة الصحراء بصوت البوم .

الأعشى : لَا يَسْمَعُ الْمَرْءُ فِيهَا مَا يُؤَنِّسُهُ بِاللَّيْلِ إِلَّا نَئِيمَ الْبُومِ وَالضُّوَعَا

المرقش الأكبر : وَتَسْمَعُ تَزْقَاءً مِنَ الْبُومِ حَوْلَنَا كَمَا ضُرِبَتْ بَعْدَ الْهُدُوءِ النَّوَاقِسُ

المثقب العبدى : أَمْضَى بِهَا الْأَهْوَالَ فِي كُلِّ قَفْرَةٍ يُنَادِي صَدَاهَا آخِرَ اللَّيْلِ بُومُهَا

علقمة الفحل : بِمِثْلِهَا تُقْطَعُ الْمَوْمَاةُ عَنْ عُرُضٍ إِذَا تَبَغَّمَ فِي ظَلْمَائِهِ الْبُومُ

الأسود بن يعفر : مَهَامِهًا وَخُرُوقًا لَا أَنِيسَ بِهَا إِلَّا الضَّوَابِحَ وَالْأَصْدَاءَ وَالْبُومَا

وتصوير وحشتها كذلك بعزيف الجن :

الأعشى : وَيَهْمَاءَ تَعْزِفُ جِنَّانُهَا مَنَاهِلُهَا دَائِرَاتٌ سُدُمْ

المثقب : فِي لَاحِبٍ تَعْزِفُ جِنَّانُهُ مُنْفَهِقُ الثُّغْرَةِ كَالْبُرْجُدِ

طرفة : وَرَكُوبٍ تَعْزِفُ الْجِنُّ بِهِ قَبْلَ هَذَا الْجِيلِ مِنْ عَهْدِ أَبَدْ

ومنه تشبيه الهوادج وقد لاحت من بعيد وسط الصحراء ، بالسفين فى لج البحر .

طرفة : كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدْوَةً خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ

المرقش الأكبر : لِمَنِ الظُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ شِبْهُهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلَايَا سَفِينِ

عبيد بن الأبرص : تَبَيَّنْ صَاحِبِي أَتَرَى حُمُولًا يُشَبَّهُ سَيْرُهَا عَوْمَ السَّفِينِ

المثقب العبدى : وَهُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلْجًا كَأَنَّ حُمُولَهُنَّ عَلَى سَفِينِ

النابغة : كَأَنَّ الظُّعْنَ حِينَ طَفَوْنَ ظُهْرًا سَفِينُ الْبَحْرِ يَمَّمْنَ الْقَرَاحَا

زهير : شَطَّتْ بِهِمْ قَرْقَرَى ، بِرْكٌ بِأَيْمُنِهِمْ فَالْعَالِيَاتُ ، وَعَنْ أَيْسَارِهِمْ خِيَمُ
عَوْمَ السَّفِينِ فَلَمَّا حَالَ دُونَهُمُ فَيْدُ الْقُرَيَّاتِ فَالْعِتْكَانُ فَالْكَرَمُ

امرؤ القيس : فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الْآلِ حِينَ زَهَاهُمُ عَصَائِبَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرَا

وأمثال هذه التشبيهات المشتركة كثير شائع فى هذا الفن ، لا أريد أن أطيل بتفصيله . فمنه تشبيه أعلام الطريق — وهى

الحجارة المنصوبة على جانبيه — بالرجال ، ووصف الصحراء بأنها مطموسة المسالك ، وبأنها مدفونة المناهل ، وبأن ماء آبارها راكد غير سائغ . وتشبيه الناقة بالبنيان الضخم ، ووصفها بتلاحم الفقار ، وتصويرها قبل السفر وقد علفها صاحبها وأحسن القيام عليها ، وتصويرها بعد الرحلة هزيلا ضامرة ، وتصوير نشاطها فى الهاجرة ، حين يخفق السراب ، وكأن هِرًّا قد علق برحلها فهو ينهشها فيهيجها ويبعثها على الإسراع . وتشبيه هيكلها حين تضمر ، وقد ارتفع فوق أرجلها ، بتابوت الميت (الإران) وقد حمل على هام الرجال ، وتشبيه آثار السيور فى جسمها المهزول بآثار المشى أو الماء فى الصحراء حين يترك طرائق واضحة ، وتشبيه ذنبها بشمراخ البلح ، وعينها بالمرآة . وقولهم إنها تستخف بالرِّدْف ، وأنها تسير ولا طعام لها إلا ما تجتر ، وأنها تثير الحصى لسرعتها .

ولهم بعد هذا كثير من القوالب الجامدة (الكليشيهات) فى مختلف الأغراض. فمن ذلك تشبيه الأطلال بآثار الوشم وبالكتابة البالية . وتشبيه النساء بالظباء ، وأردافهن بالكثيب ، وبشرتهن الصافية باللؤلؤ وبالبيض المكنون ، ووجهن الوضاء بالقمر ، وأسنانهن باللؤلؤ وبالبلور و بأوراق زهر الأقحوان ، وشعرهن الأسود بالليل و بخطوط الكساء ، وعيونهن بعيون البقر ، وجيدهن بجيد الغزال ، وريقهن بالخمر و بالعسل ، وأناملهن بهداب الحرير ، وقوامهن بغصن البان ، ومشيهن بمشى القطا ، وكنايتهم عن دقة خصر المرأة بقولهم (صفر الوشاح) ، وعن ضخامة الأرداف بقولهم (مِلْءُ الدِّرْع) وعن امتلاء الساق بقولهم (صامتة الخلخال). ومن ذلك تشبيه الوصل بالحبل ، وفيض العيون بفيض الدلاء ، وتشبيه المحب بالأسير و بالسكران . وتشبيه الشجاع بالليث وبالسيف ، والكريم بالبحر و بالغيث ، وتشبيه القامة بالرمح ، والحرب المريرة بالناقة العجوز و بالرحى و بالفحل الشرس ، والذى يثيرها و يؤججها بالذى يمد النار بالحطب ، وتشبيه الموت بالكأس المرة ، والفرس السريع بالعقاب و بالسابح ، والفرس الطويل الظهر بجذع النخلة و بقناة الرمح . وتصويره فى سرعته وكأنه يبارى رمح راكبه محاولا أن يسبقه ، وتشبيه السهام فى سرعتها حين تنطلق بالنحل ، وتشبيه لمعان السيوف والدروع بترقرق صفحة الغدير ، وتشبيه العدو المغير بالضيف ، وتعبيرهم عن التنكيل به بالقِرَى على سبيل التهكم ، وكنايتهم عن الطويل القامة بأنه طويل النجاد ، وعن الشريف بأنه رفيع العماد ، وعن المنجد ذى المروءة بأنه وارى الزناد .

هذه جملة من الصور والتشبيهات ، نجدها شائعة فى الشعر الجاهلى الذى نتدارسه ، لا يختص بها شاعر دون آخر ، فهى قوالب قد جمدت وتحجرت حتى كادت تفقد قيمتها المجازية وروعتها الفنية . ومن الواضح أن هذه البقية التى نتدارسها من الشعر الجاهلى تصوره فى طور نضوجه الكامل ، وأن المحاولات الأولى قد ضاعت ، ولم يبق لها أثر ، فلم يصلنا الشعر إلا مقيداً بقوانين يتحتم على الشاعر التزامها . وليس لنا بد من رد هذه القوالب والتقاليد إلى الجنود المجهولين ، و إلى الأجيال المظلمة للمؤسسين الأولين .

و بعد فأنا أخشى أن أكون قد صورت الشاعر الجاهلى نَظّاماً ، ينحصر عمله فى صياغة هذه المعانى ورصفها . والواقع أن الشعراء ينفردون بعد ذلك بأساليب خاصة ، فهذا بدوى مسرف فى البداوة خشن العبارة ، وذاك تبدو على شعره آثار الحضارة والرقة . وهذا تغلب عليه الحكمة والتفكير ، وذاك تغلب عليه الصنعة والصقل . ثم هم يتميزون مع ذلك بأساليبهم فى نظم الكلام

وصياغته ، ولا نعدم فى شعر كل شاعر كثيراً من التشبيهات المبتكرة الرائعة ، التى تمتاز بالصدق وقوة التصوير . ولأضرب لذلك بعض الأمثلة من شاعرنا (الأعشى) :

من ذلك تصويره للناقة فى قطعها للطريق وكأنها تلتهم الآكام وتغتال الفجاج :

إِذَا مَا الآكَامُ وَنَيْنَ حَطَّتْ عَلَى العِلَّاتِ تَجْتَرِعُ الإِكَامَا

و بِنَاجِيَةٍ مِنْ سَرَاةِ ٱلْهِجَا نِ نَأْتِي ٱلْفِجَاجَ وَتَغْتَالُهَا

ومنه تصويرها فى جرأتها عل السفر فى الليل ، بأنها تحتفر الظلماء ، أو تشق برقبتها الطويلة الليل :

وَلَقَدْ أُحْزِمُ اللُّبَانَةَ أَهْلِي وَأُعَدِّيهِمُ لِأَمْرٍ قَذِيفِ

بِشُجَاعِ ٱلْجَنَانِ يَحْتَفِرُ الظَّلْمَا ءَ مَاضٍ عَلَى ٱلْبِلَادِ خَسُوفِ

و تَشُقُّ اللَّيْلَ وَالسَّبْرَاتِ عَنْهَا بِأَتْلَعَ سَاطِعٍ يَشْرِي الزِّمَامَا

ومثل تصويره للميت حين يمضى مخلفاً وراءه كل ماجمع ، فيشبهه بالمغزل الذى يغزل الخيوط ، ثم لايكاد يتضخم بها حتى يعرّى منها ، فإذا هو سليب .

وَعُرِّيتَ مِنْ وَفْرٍ وَمَالٍ جَمَعْتَهُ كَمَا عُرِّيَتْ مِمَّا تُمِرُّ ٱلْمَغَازِلُ[1]

* * *

أطلت الحديث عن العصر وعن تقاليده ولم يكن من الاطالة بد ، لبيان موضع شاعرنا الصحيح من عصره فى فنه ، ولمعرفة ما انساق فيه وراء التقاليد الموروثة وما جدد فيه وابتكر .

قلت إن كل شاعر ينفرد بأسلوبه الخاص فى التعبير وفى إبراز المعانى . وقد أولع الأعشى ببعض أساليب كثر دورانها فى شعره . وسأخص منها بالحديث أربعة ، بالإضافة إلى ما قدمت ، وهى:وحدة القصيدة ، والاستدارة ، والاستطراد ، والقصص .

كان العرب يحبون فى البيت أن يستقل فى معناه عما قبله وعما بعده ، ولذلك شاعت الفكرة القائلة إن ترتيب القصيدة العربية لا يجرى على نظام ، وأن من الممكن أن تقدم الأبيات عن مواضعها أو تؤخر ، دون أن يكون لذلك أثر فى الإخلال بالمعنى . فكل بيت فى القصيدة وحدة قائمة بنفسها . وقد كان الاعشى مولعا بصياغة المعنى فى مجموعة من الابيات ، لا يحرص على استيفائه فى البيت الواحد ولا يبالى بذلك . لذلك جاءت معظم قصائده متماسكة تتساوق أبياتها متسقة النسق ، يأخذ بعضها برقاب بعض . ويبدو هذا الترابط قويا محكما فى كثير من المواضع ، حتى يتعذر نقل البيت عن موضعه .[2] وكثيرا ما يأتى الأعشى بالفعل فى بيت ثم يأتى بفاعله أو بمفعوله فى البيت التالى[3] ، أو يأتى بفعل الشرط في بيت ويأتى بخبره بعد بيت أو بيتين .[4] وقد يذهب الأعشى فى ذلك النهج إلى أبعد الحدود ، حتى يعلق قافية البيت بصدر البيت الذى يليه ، وهو ما يسميه علماء القافية بالتضمين، وهم يعدونه عيبا ، وأ كثر ما يستقبحونه إذا قطع الكلام قطعا فى نهاية البيت ، فلم تتم فائدة

---

(١) راجع كذلك القصائد : - ٩:١٤ ، ١٢:١٨ - ١٩ ، ١٣ : ٦٥ ، ١٤ : ٣٣ - ٣٤ ، ١٨ : ١٢ ، ٣٢ : ١٩و ٣٨ و ٤٢ و ٤٤ ، ٣٣ :٥٢ ، ٣٤ : ٧ ، ٣٥ : ١٧ ، ٣٨ : ٢١

(٢) القصيدة ٣٤ : ٢٥ ـ ٣١ ، ٢ : ١٩ ـ ٢١ ، ٣ :٣٧ ـ ٤١ (٣) مثل ما فى القصيدة ١ : ١ - ٢ ، ١٦ : ٦ — ٧

(٤) ٢٩ : ٧ ـ ٩ ، ٣٢ : ٣٩ ـ ٤١

المعنى بغير البيت التالى ، مثل تضمين الأعشى بصلة الموصول ، وجعل صلته فى البيت التالى (١) ، أو تضمينه بالفعل الناقص (صار) ، وجعل خبره فى البيت الذى يليه (٢) ، وتضمينه بالفعل وجعل فاعله فى البيت التالى ، (٣) ومثل تعليق الجار والمجرور بقافية البيت السابق . (٤)

والحديث عن وحدة القصيدة يسلمنا إلى الحديث عن الاستدارة ، التى هى صورة من صور الترابط الذى يقوم بين الأبيات. والمقصود بالاستدارة هو توالى مجموعة متلاحمة من الأبيات تجرى على نظام متسق ، يقوم فيه كل بيت بنفسه فى معناه ، ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الاخير منها . وقد أكثر الأعشى من هذا الأسلوب فى شعره — وتأثر به الأخطل فيه — وهو أسلوب مشوّق يثير السامع ، و يبعثه على تتبع الكلام حتى يبلغ نهايته ومداه . فمن ذلك مثلا قوله فى مدح إياس بن قبيصة الطائى (٢١ : ٣٨ — ٤١) :

إذَا أدْلَجُوا لَيْلَةً والرِّكَا ... بُ خُوصٌ تَخَضْخَضُ أشْوَالُهَا

وَتَسْمَعُ فِيهَا هَبِي وَأقْدِمِي ... وَمَرْسُونُ خَيْلٍ وَأعْطَالُهَا

وَنَهْنَهَ مِنْهُ لَهُ الْوَازِعُو ... نَ حَتَّى إذَا حَانَ إرْسَالُهَا

أُجِيلَتْ كَمَرِّ ذَنُوبِ الْقَرَى ... فَألْوَى بِمَنْ حَانَ إشْعَالُهَا

فكل بيت من هذه الأبيات يقوم بنفسه ، ولكن جواب الشرط فى البيت الأول ، لا يجىء إلا فى البيت الأخير، الذى يتم به المعنى . والسامع يظل متتبعا للشاعر ، معلقا انتباهه بما يتوالى من أبيات ، حتى يستريح إلى البيت الأخير ، فيقع من نفسه موقع الخاتمة من القصة المثيرة .

ومن أمثلته كذلك قوله ، من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب (٥ : ٤١ — ٤٣) :

فَيَارُبَّ نَاعِيَةٍ مِنْهُمُ ... تَشُدُّ اللِّفَاقَ عَلَيْهَا إزَارَا

تَنُوطُ التَّمِيمَ وَتَأبَى الْغَبُو ... قَ مِنْ سِنَةِ النَّوْمِ إلاَّ نَهَارَا

مَلَكْتَ فَعَانَقْتَهَا لَيْلَةً ... تَنُصُّ العُقُودَ وَتَدْعُو يَسَارَا

فخبر المبتدأ فى البيت الأول (ناعية) ، لا يجىء إلا فى البيت الاخير (ملكت . . .)

ومنه قوله فى مدح هوذة (١٣ : ٥٨ — ٦١) :

وَمَا مُجَاوِرُ هِيتٍ إنْ عَرَضْتَ لَهُ ... قَدْ كَادَ يَسْمُو إلَى الْجُرْفَيْنِ وَاطَّلَعَا

يَجِيشُ طُوفَانُهُ إذْ عَبَّ مُحْتَفِلاً ... يَكَادُ يَعْلُو رُبَى الْجُرْفَيْنِ مُطَّلِعَا

---

(١) ٤٠ : ٣ — ٤ (٢) ١٢ : ٤ - ٦ (٣) ٣٩ : ١٧ ـ ١٨

(٤) ٣٩ : ٢١ ـ ٢٢ . وتراجع الأمثلة على الفكرة عامة فى ١ : ١ ـ ٢ و ١٥ ـ ١٦ و ٣٣ ـ ٣٥ ، ٢ : ١٩ ـ ٢١ و ٥٣ ـ ٥٤ ، ٣ : ٤ ـ ٥ و ٣٧ ـ ٣٨ ، ٨ : ٢٢ ـ ٢٣ ، ٩ : ١٧ ـ ١٨ ، ١٠ : ٦ ـ ٧ و ١٧ ـ ١٨ و ٣٢ ـ ٣٣ و ٣٥ ـ ٣٦ ، ١١ : ٦ ـ ٧ و ٨ ـ ١٠ ، ١٢ : ٥٣ ـ ٥٤ ، ١٨ : ١٩ ـ ٢٠ ، ١٩ : ١٧ ـ ١٨ ، ٢٠ : ٦٧ ـ ٦٨ ، ٢١ : ٢٢ ـ ٢٣ و ٤٢ ـ ٤٣ ، ٢٨ : ٩ ـ ١١ ، ٣٣ : ٤٨ ـ ٤٩ ، ٣٦ : ٢٤ ـ ٢٦ ، ٣٨ : ٢١ ـ ٢٣ و ٢٤ ـ ٢٦ ، ٣٩ : ١٣ ـ ١٤ و ٣٨ ـ ٤١ ، ٥٢ : ٢٦ ـ ٢٨ ، ٥٤ : ٤ ـ ٨ و ١٦ ـ ١٨ و ١٩ ـ ٢٠ ، ٧٣ : ٩ ـ ١٠

طَابَتْ لَهُ الرِّيحُ فَامْتَدَّتْ غَوَارِبُهُ ... تَرَى حَوَالِبَهُ مِنْ مَوْجِهِ تَرَعَا

يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ حِينَ تَسْأَلُهُ ... إِذْ ضَنَّ ذُو الْمَالِ بِالإِعْطَاءِ أَوْ خَدَعَا

فخبر (ما) فى البيت الأول ، لا يجىء إلا فى البيت الأخير . مع أن كل بيت من هذه المجموعة يقوم بنفسه فى تصوير معنى جزئى ، وقد شُدَّ البيتُ إلى البيت ، كما تُشَدُّ اللَّبِنَةُ إلى اللبنة ، ليتكون منها فى مجموعها بناء متماسك ، هو المعنى الإجمالى[1].

أما الاستطراد ، فالشاعر يخرج فيه عن الموضوع الذى يعالجه لمناسبة عارضة ، فيمضى مع موضوعه الجديد مفصلا فيه ، وكأنه نسى الموضوع الأصيل ، حتى يعود إليه آخر الأمر ليربط بين الموضوعين . فمن ذلك مثلا أن يشبه ناقته بثور الوحش ، ثم يترك الناقة — وهى موضوع الحديث — ويمضى مع ثور الوحش ، يصوره وقد فاجأه المطر ، ثم طارده الصياد بكلابه ، فراح يدافع عن نفسه فى جرأة ، حتى ينتصر على الكلاب بعد أن ينال منه الإجهاد . ويعود الشاعر بعد حديثه الطويل عن الثور ، ليربط بينه وبين الناقة — وهى موضوع الحديث الأصيل — فيقول إن ناقته تشبه هذا الثور ، فى تخطيها لما يعترض طريقها من عقبات وصعاب . وهذا أسلوب مشهور معروف ، جرى عليه الشعراء الجاهليون فى وصف الناقة خاصة ، ولكنهم لم يستعملوه فى غيرها إلا نادراً . أما الأعشى فقد توسع فى هذا الأسلوب ، وجمع بينه وبين الاستدارة فى بعض الأحيان[2].

ومن أوضح الأمثلة على هذا الأسلوب القصيدة (٥٢) فى الديوان . فالأعشى يشبه صاحبته بظبية صغيرة ، ولكنه يسترسل فى الخيال ، ويبالغ فى وصف هذه الظبية الصغيرة ، ويخلع عليها أجمل صور الحنان والرقة والضعف الذى يلائم ضعف الأنوثة الناعمة . فإذا بلغ من التصوير والتجميل ما أراد ، قال : أترى إلى هذه الظبية الرَّخصة الضعيفة الصوت ، سوداء المقلتين ، التى لا تكاد تقوى رجلاها على حمل جسمها الصغير ، والتى شبت وترعرعت فى رعاية أمها التى لا تكاد تفارقها ، فهى لا تخرجها للرعى إلا إذا عم الدفء والتجَّ الذباب ، ولا تبعد عنها خشية أن تضل . أترى إلى هذه الظبية الجميلة الناعمة ؟ إنها تشبه (قَتْلَة) ، بل إن (قتلة) لتفوقها جمالا حين تبدو سافرة[3] . ثم هو بعد ذلك يشبه رضاب صاحبته بالخمر التى خالطها زنجبيل وتفاح مزجا بالعسل . ويسترسل فى الخيال مرة أخرى ، فيبالغ فى وصف ما يلاقى مستخرج هذا العسل من عناء . فهو يصعد إلى مرتفع قد أحاطت به الصحراء . ولا يزال يتحمل المتاعب فى سبيل بغيته ، فيدفع عن نفسه صغار النحل التى تطن من حول راحلته ، وقد انبعثت حين هيجها الدخان[4] .

ولا يلبث الشاعر أن يصل بعد قليل إلى الناقة ، فيصورها جلدة جريئة وقد نال منها الكلال ، ويشبهها بثور ضامر جائع . ثم يسترسل فى الخيال مرة ثالثة ، فيطيل فى وصف هذا الثور على الأسلوب الجاهلى المألوف الذى قدمناه فيما سبق ، حتى إذا انتهى الشاعر من تركيب صورته على هذا النحو ، الذى هو أشبه بلوحة جمع فيها المصور كل معانى الإعياء والتعب والاستبسال ، قال إن ناقته تشبه هذا الثور الذى فصل حالته[5] .

---

(١) راجع أمثلة أخرى للاستدارة فى القصائد الآتية : ٣ : ٢٢ـ٢٤ و ٥١ـ٥٣ ، ٤ : ٣٦ـ٣٩ ، ٥ : ٥٥ـ٥٨ و ٦٢ـ٦٤ ، ١٢ : ٥٥ـ٥٧ ، ١٥ : ٣٠ـ٣٣ و ٤٤ـ٤٦ ، ١٦ : ٢٩ـ٣١ ، ٢٨ : ٢١ـ٣٠ و ٣١ـ٣٣ ، ٢٩ : ٢٤ـ٢٦ ، ٣٢ : ٣٩ـ٤١ ، ٥٥ : ٣٥ـ٣٦ ، ٧٠ : ٦ـ٩ و ١٤ـ١٧ ، ٧٢ : ٣ـ٤

(٢) راجع القصيدة ٢٨ : ٢١ـ٣٠ (٣) الأبيات ٦ـ١٢ من القصيدة ٥٢ (٤) الأبيات ١٨ـ٢٣ من القصيدة ٥٢

(٥) الأبيات ٣١ـ٤٣ من نفس القصيدة . وراجع كذلك أمثلة أخرى للاستطراد فى القصائد : ١٥ : ٤٠ـ٤٢ ، ٣٢ : ٩ـ١٨ ، ٣٤ : ١٠ـ١٣ ، ٨٠ : ٩ـ١٧

أما القصص فللشاعر فيه أسلوب يميزه عن سائر الجاهليين ، ولا يكاد يجاريه فيه إلا امرؤ القيس . فهو يسوق الغزل فى كثير من الأحيان على صورة حوار ، يعرض فيه مادار بينه و بين صاحبته من حديث. وقد يحكى لنا قصته مع صاحبته ، كيف بعث إليها برسول خبيث داهية لاتعجزه الحيلة ، وكيف تلطف هذا الرسول فى الدخول إليها والإفلات من الرقباء . ولم يزل ينازعها الحديث، و يقيم عليها الحجة ، و يضيق عليها سبل القول ، يلين حيناً و يعنف حيناً آخر ، حتى نزلت على مايريد ، ورضيت أن تضرب معه موعداً للقاء الأعشى ، بعد أن دلته على السبيل المأمون لتجنب عيون الرقباء . و يدخل إليها الأعشى ، فيصف ما كان بينه و بينها من معابثة ومجون [1] . ولسنا نزعم أن الأعشى قد بلغ فى هذا الأسلوب مابلغ عمر بن أبى ربيعة ، الذى وقف جهده على تجويد هذا الفن ، فقد كان قصير النفس فيه ، لاينساق له نسق القصص ، ولا يكاد يوغل فيه . وإنما هى لمحات قصيرة خاطفة قليلا ماتطول ، إن لم تبلغ حد النضج ، فقد مهدت للذين جاءوا من بعده . وشبيه بهذا الأسلوب فى الغزل ، أسلوب الشاعر فى بعض خمرياته [2] . وقد تابعه أبونواس فى هذا الأسلوب ، فزاد فيه وجود ، حتى أصبح مكانه من قصص الخمر يعدل مكان عمر من قصص الغزل وتلوح مسحة من هذا الأسلوب على شعر الأعشى كذلك ، حين يعرض لتصوير الأمم البائدة والملوك الذاهبين، مستخلصاً من حياتهم العبرة والموعظة [3] .

وأحب أن أفرق أخيراً بين ما أسميه القصص فى شعر الأعشى ، وفى الشعر العربى القديم جملة ، و بين مايسميه الأوروبيون شعراً قصصياً (narrative) ، فمن الوضح أننى لاأنظر إلى التسمية الأوروبية ، حين أتكلم عن هذا اللون من الشعر العربى . وكل الذى قصدت إليه ، هو أن مثل هذا الشعر يقوم على مجرد الحكاية والسرد . وهو سرد لايجرى على خطة مدبرة ، ولايساق لهدف خاص .

---

(١) راجع القصيدة ٣٩ : ١٣ ـ ٣٥ وراجع كذلك القصائد ١٢ : ١١ — ١٦ و ٢٤ — ٢٨ ، ٢٢ : ٥ — ٩ ، ٢٩ : ٥ — ٩ ، ٥٤ : ٤ — ١٤ ، ٧٨ : ٧ — ١٣

(٢) القصائد ٨ : ٨ — ٢٤ ، ٣٦ : ٢٤ — ٥٤ ، ٧٨ : ١٣ — ٢٢

(٣) القصائد ٤ : ٥١ — ٥٥ و ٦٠ — ٦٦ ، ١٣ : ٩ — ١٣ و ١٧ — ٢١ ، ٢٥ : ٥ — ٢١ ، ٣٣ : ٥ — ١٨ ، ٣٦ : ٨ — ١٥ ، ٥٣ : ١ — ١٠ ، ٥٤ : ٢٦ — ٣٢